

Liturg.

555

46

ISTER CHORALIS.



oretisch praktische Anweisung

zum

Gregorianischen Kirchengesange

nach

den Grundsätzen des Enchiridion Chorale
und Organum von J. G. Mettenleiter

für

Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren

bearbeitet von

Franz Xav. Haberl,

Musikpräfekt an den bisch. Seminarien in Passau.



Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit Genehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Passau.

Regensburg & New-York, 1866.

Papier, Druck und Verlag von Fr. Pustet,

Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

Liturg. 555^{rb}

Haberl

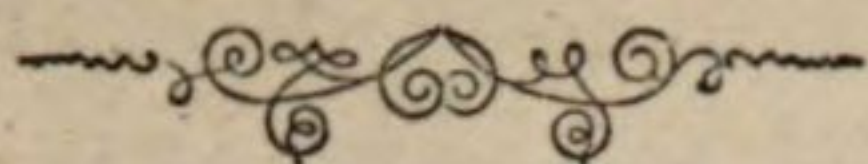
<36605881870015



<36605881870015

Bay

MAGISTER CHORALIS.



Theoretisch praktische Anweisung
zum
Gregorianischen Kirchengesange

nach
den Grundsätzen des Enchiridion Chorale
und Organum von J. G. Mettenleiter
für
Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren

bearbeitet von
Franz Xav. Haberl,
Musikpräfekt an den bisch. Seminarien in Passau.



Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit Genehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Passau.

Regensburg & New-York, 1866.
Papier, Druck und Verlag von Fr. Pustet,
Typograph des heil. Apostol. Stuhles.

MAGISTER CHORALIS

Theoretisch praktische Anweisung

zum

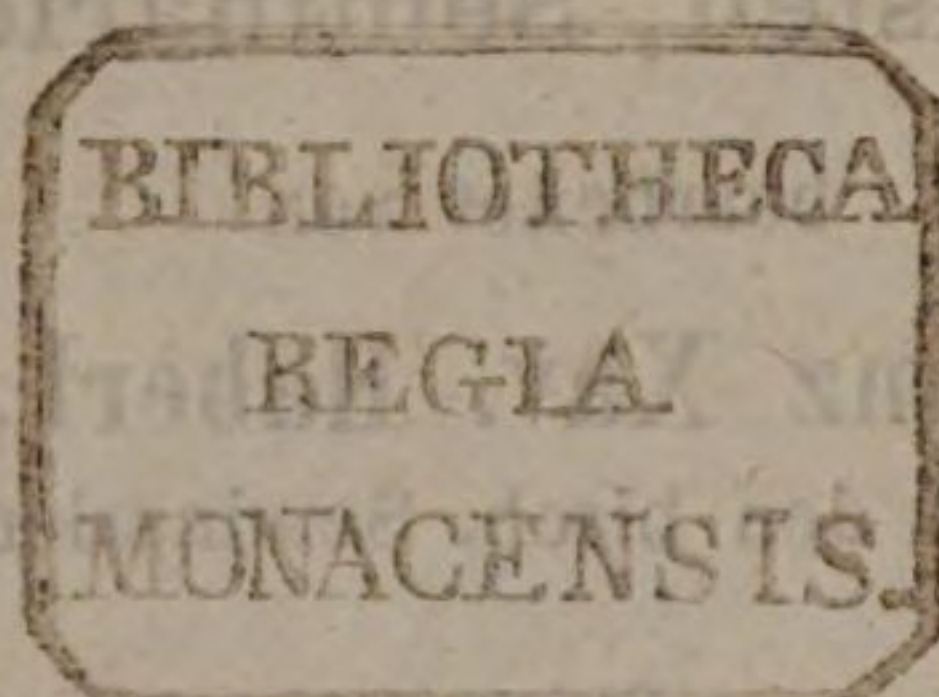
Gregorianischen Kirchengesange

nach

den Fundamenten des Kirchen Choral
und Organum von J. G. Mettenleiter

für

Gesellige Organisten, Seminaristen und Cantoren



Zweite verbesserte und vermehrte Auflage

Mit Genehmigung des Hochw. bayer. K. Ministeriums

München 1866

Verlag von J. Neuberger, Buchhändler, in München

Vorwort zur ersten Auflage.

Der freundliche Leser befürchte nicht, die beinahe in jedem Vorwort zu einem Lehrbuch stereotyp gewordene Entschuldigung zu hören, warum man es unternommen habe, die Literatur mit etwas Neuem zu überhäufen; er soll auch nicht durch die Versicherung belästigt werden, man hätte durch dieses Büchlein einem längst gefühlten Bedürfniss abhelfen wollen, — aber die Bemerkung möge er dem Verfasser erlauben, dass der Magister choralis seinen ersten und tiefsten Entstehungsgrund in der Pietät gegen einen wohl gekannten und viel genannten Mann hat. J. G. Mettenleiter hinterliess ein Werk,¹⁾

¹⁾ *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Rom. Ecclesiae per totius anni circulum praescriptarum. Redegit ac comitante Organo edidit J. G. Mettenleiter. Jussu et Approbatione Valentini, Episcopi Ratisb. 8. 1120 pag. Leinwandband.*

3 fl. 30 kr. — 2 Thlr. 6 ngr. — 10 Frs.

— *Organum. Sectio I—IV. 4. 712 p. cart. 9 fl. 30 kr. —*
5 Thlr. 25 ngr. — 28 Frs.

Manuale breve Cantionum ac Precum Liturgicarum etc.
In communem devotionem studiosae juventutis. Selegit ac

das sich, ich weiss nicht ob mehr Feinde oder Freunde erworben hat, jedenfalls aber nicht todt gemacht werden konnte und kann, vielmehr nach allen Seiten hin anregend wirkte. Mit Zustimmung seines Bruders des H. H. Dr. Dominikus Mettenleiter, und von seinem Rathe unterstützt, versuchte ich, die im Enchiridion und Organum niedergelegten Grundsätze des sel. Verfassers in ein System zu bringen, und so für Manche, die das Werk gar nicht oder nicht in seiner Bedeutsamkeit kennen, Aufschlüsse und Winke zu geben. Aus dieser Arbeit entstand der Mag. chor. Er ist übrigens ein durchaus selbstständiges Lehrbuch des greg. Chorals. Die Unterschiede desselben von den bisherigen grösseren oder kleineren Lehrbüchern ¹⁾ liegen zur freimüthigen Prüfung und Beurtheilung vor.

Je tiefer ich mir den Satz: „Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici ²⁾“ zu Herzen nahm, de-

comitante Organo edidit J. G. Mettenleiter. Jussu et Approb.

Valéntini, Episcopi Ratisb. Editio tertia. 12. cartonnirt.

20 kr. — 6 ngr. — 1 Fr. 25 cent.

¹⁾ Janssen ist, theilweise auch durch die deutsche Bearbeitung Smeddink's, zum Gebrauche für Alle unpraktisch geworden; Antony enthält zu viel Archäologie; im Theoretischen verdient „Nachbar, der greg. K. G.“ Schwiebus, Wagner'sche Buchh. den Vorzug. Auch die „Istituzioni di Canto fermo, Roma, 1845,“ sind nennenswerth. Ausser diesen sind dem Verf. noch die mehr oder minder ausführlichen Werke folgender Autoren bekannt: Homeyer, Käußl, Kirnberger, Mackenbrock, Manzer, Maslon, Oberhoffer, Obermeier, Ortlieb, Scheyrer (vom Jahre 1663), Stehlin, Vilsecker, Wollersheim.

²⁾ Brunnemann de jure eccles. L. I., C. 6.

sto lauter rief es in mir: „Du hast also nicht das Recht, in einem Lehrbuch an diesen uralten Gesängen zu rütteln, man mag dich einen scholastischen Pedanten, starren Diatoniker, gefühllosen Musiker schelten oder nicht.“ Aus Rücksicht auf den kirchlichen Cultus glaubte ich um so strenger an den überlieferten, durch die ältesten, meisten und angesehensten Gewährsmänner garantierten Gesangsweisen und an den aus ihren Werken sich ergebenden Regeln festhalten zu müssen. Ehe wir nicht eine gründliche, umfassende Geschichte der kathol. Kirchenmusik und damit auch des greg. Chorals besitzen, wird auch die angedeutete Streitfrage noch manche Feder nutzlos in Bewegung setzen, und das Ciceronische: „*Opinionum commenta delet dies*“ sich noch oft bewähren. Eine solche Geschichte würde aber vielleicht den Diatonikern einen glänzenden Sieg verschaffen, so dass sie mit Horaz der andern Partei zurufen dürften: „*Multa renaissance quae jam cecidere, cadentque quae nunc sunt in honore.*“

Für die Priester und Cleriker ist durch einen eigenen Index das Auffinden der gewöhnlichen liturgischen Gesänge erleichtert. Ihnen möchte ich auch hier die dem Sinne nach im *Magister choralis* öfter wiederkehrende Wahrheit mit den Worten Lüft's¹⁾ recht dringend ans Herz legen: „Gewiss wird der Kirchengesang vor falscher Richtung nur dann vollständig bewahrt, und in Betreff seiner Ausführung erst dann vollständig gehoben

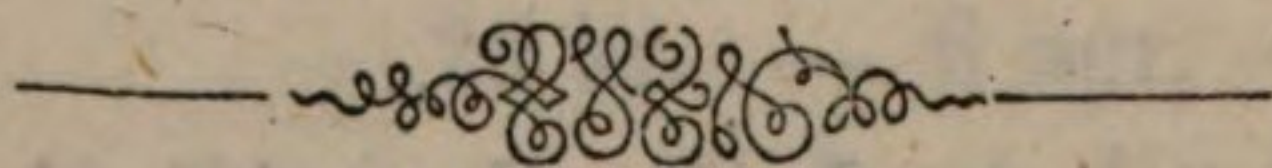
¹⁾ Lüft, Liturgik, II. B., S. 265.

werden können, wenn für das wissenschaftliche Studium der Kirchenmusik und die praktische Bildung der Geistlichen wieder mehr, als es leider der Fall ist, geschieht.“

Möge übrigens jeder unparteiische Freund des greg. Chorals dem Mag. chor. mit all seinen Mängeln und Schwächen auch einen Platz auf seinem Büchertische gönnen, eingedenk der so wahren Worte:¹⁾ „Um gerade so zu sein, wie Jeder uns haben möchte, dürften wir eben gar nicht sein.“

Passau im Oktober 1864.

Der Verfasser.



¹⁾ Dr. M. Deutinger, Princip der neueren Philosophie, Vorrede.

Vorwort zur zweiten Auflage.

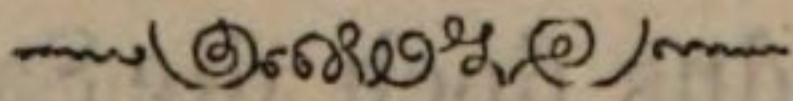
Die so schnell nothwendig gewordene 2. Auflage dieser Chorallehre ermuthigte mich, das Büchlein mit aller Sorgfalt zu prüfen und nach Kräften zu verbessern. Mehrere sehr geehrte persönliche Zuschriften und Recensionen in öffentlichen Blättern ¹⁾ enthielten Wünsche und Winke, denen ich, soweit es mir meine Grundsätze erlaubten, gefolgt bin. Die Theorie über die Oktaven-gattungen habe ich umgearbeitet und neu geordnet, das „Exultet“ ist ohne Kürzungen abgedruckt, die Allerheiligenlitanei wurde sowohl ganz als mit den Veränderungen des Charsamstags und Pfingstsamstags aufgenommen. Die Orgelbeispiele über die Modi wurden auf die Harmonisirung der Psalmtöne beschränkt, da sich mit einem Präludium über jeden Modus doch die Sache unmöglich genügend abmachen lässt. Die Harmonie der alten Tonarten würde ein eigenes Werk erfordern.

¹⁾ Sehr günstige Beurtheilungen fand der Mag. chor., so viel mir bekannt, im Chilianeum, der Wiener Lit. Zeitung, der Augsb. Postz., den kath. Schweizerbl., der Landsh. Zeitg., dem Freib. Kirchenbl. Einigen Principien trat die Zeitschrift „Caecilia“ von Oberhoffer entgegen.

Möchte der Mag. chor. in seiner verbesserten zweiten Auflage doch Einiges zur Verbreitung, begeisterten Pflege und Uebung des gregorianischen Chorals beitragen, damit die Ansicht des gelehrten und grossen Papstes Benedikt XIV. zur Ueberzeugung Aller werde: „Es ist der Choral jener Gesang, der die Gemüther der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit stimmt, der auch bei richtigem und würdigem Vortrag in den Kirchen Gottes von frommen Menschen lieber gehört, und dem sogenannten harmonischen oder figurirten Gesange mit Recht vorgezogen wird.“¹⁾

Passau am Feste der hl. Cäcilia 1865.

Der Verfasser.



¹⁾ Constitut. Bened. XIV., 19. Febr. 1749.

§. 1. Begriff.

Der Gregorianische ¹⁾ - Römische ²⁾ - Choral ³⁾ - Gesang ist jene Art von Kirchenmusik, welche die ganze katholische Opfer- und Gebetsfeier umfasst, und sich einstimmig (unisono) in melodisch ⁴⁾ verbundenen Haupttönen, ohne genau abgemessenes Zeitmaass, doch in gewissem Rhythmus ⁵⁾ fortbewegt.

Anmerk. Der Choralgesang heisst auch cantus planus (plainchant), weil er ursprünglich wie in Noten von gleichem Werthe, in langsamer, feierlich fortschreitender Tonfolge, ohne alle Verzierung gesungen wurde. — Der Ausdruck cantus firmus, fester Gesang, bildete sich um das Jahr 1000 bei den Anfängen der Harmonie; die Hauptstimme, gewöhnlich einem gregorianischen Gesangsstück entnommen, nannte man so im Gegensatz zu den begleitenden (contrapunktirenden) ⁶⁾ Stimmen.

¹⁾ Gregor I., der Grosse (reg. 590—604), hat die vorhandenen Gesänge, besonders die Ambrosianischen, gesammelt, verbessert, vermehrt und zur Verbreitung des nach ihm benannten gregorianischen Kirchengesanges im ganzen kath. Abendlande den Anstoss gegeben.

²⁾ Rom führte ihn beim Gottesdienste ein, und ihm steht es zu, die Liturgie, und sonach auch den röm. Choral, zu verändern oder neuzubilden.

³⁾ Weil früher von der im Chor (Presbyterium) versammelten Geistlichkeit — von Allen zugleich oder abwechselnd — gesungen.

⁴⁾ Melodie ist eine nach musikalischem Gesetze geordnete Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe angenehm erscheint; Harmonie, das gleichzeitige Zusammenklingen bestimmter Töne (Akkord).

⁵⁾ Hier nicht so fast Gleichmaass als Ebenmaass; abwechselnde Ausdehnung und Zusammenziehung der melodischen Glieder.

⁶⁾ Punctum contra punctum, Punkt gegen Punkt, d. h. ein Punkt über dem andern, sagte man zur Zeit, als man die Töne durch Punkte auf Linien bezeichnete, und daher bei mehrstimmigen Compositionen die Punkte der einzelnen Stimmen übereinandersetzte. Jetzt ist Contrapunkt: die Kunst, zu einer vorhandenen Melodie eine oder mehrere selbstständige Tonreihen zu erfinden.

§. 2. Werth.

Die beste Lobrede für den greg. Choral ist seine Geschichte. Von jeher mit den Ceremonien der kath. Kirche verknüpft und ihr gesammtes liturgisches Leben umfassend, legt er auch ein Zeugniß ihrer Einigkeit ab. Die Sprache, in der er vorgetragen wird, ist so wohlklingend und ehrwürdig; der Ort, wo er erschallt, ist nur ein heiliger; die Gesangsweise selbst ist so einfach, klar, und doch erhaben! Diess Alles macht ihn seiner Bestimmung: ein Bestandtheil des Ritus zu sein, werth, und zeugt von dem Walten eines höheren Geistes in der kath. Kirche auch in dieser Beziehung. „Der Katholik weiss, was es werth ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt, und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau wieder wie in der Heimath.¹⁾“ Und auch, setzen wir dem Zusammenhange der Stelle gemäss bei, den nämlichen Gesang des Priesters! „Kaum lässt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart (für den kath. Ritus) denken. Die Kunstgeschichte hat . . . auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der in der Kirche gebräuchlichen gregorianischen Melodien hinzuweisen . . .“²⁾ Forkel bemerkt: „Die Singart Gregors hat nun schon volle 12 Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden.“ Katholisch geredet heisst das: „Der greg. Choral wird in und mit der Kirche blühen, bis sich der irdische Gesang in das ewige Triumphlied auflöst.“ Joh. Gottfr. Herder sagt: „Man gehe das Ritual der griech. und röm. Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen, Labyrinth des musikalisch-poëtischen Geistes.“ Der geistreiche Thibaut nennt die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge (so weit er sie kenne) „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen,

¹⁾ Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Von A. W. Ambros. Leipzig, H. Matthes.

²⁾ Ambros A. W., Geschichte der Musik, 2. Band, S. 67.

welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Compositionen.¹⁾“

Was vom 7. bis 15. Jahrhundert etwa in Vergessenheit oder Verfall gerieth, wurde durch das Trienterconcil mit kurzen, aber entschiedenen Worten in Erinnerung gebracht, ja befohlen: „den Gesang in Seminarien und ähnlichen Anstalten zu lehren und zu pflegen.“²⁾“

Das rührige Leben in katholischer Kunst muss sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorals ebenfalls entfalten. Es ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, dass man diesem ehrwürdigen, lange missachteten Gesange sein früheres Ansehen und seine verbindende Kraft wieder gebe. Vom gregorianischen Choral gilt ganz sicher was Göthe bemerkt: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist; desto mehr wirkt sie.“ Freilich verlangt der gregorianische Gesang aufmerksames, ernstliches Studium, doch wird auch die Begeisterung für ihn nicht ausbleiben, denn er belohnt seine Freunde reichlich! „Der Choral ist nicht der Gesang des Einzelnen, er ist der Gesang der Kirche“

¹⁾ Diesen drei Zeugnissen von Protestanten könnten noch viele schlagende Stellen katholischer und protestantischer Seits angefügt werden. — Winterfeld z. B. in dem berühmten Werke „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter“ spricht mit rührender Achtung über die Gesänge der katholischen Kirche; — doch ist's nach so vielen schönen Reden und Schriften für den Choral wohl viel verdienstlicher, thatkräftig die alten herrlichen Chorbücher überall wieder aufzuschlagen, und lebendige Theilnahme an diesen überreichen Schätzen kundzugeben. „Mag man Protestanten gestatten, über Werth oder Unwerth des Chorals zu discutiren — für uns Katholiken gelten nur die kirchl. Verordnungen, und nach diesen ist der Choral ein unzertrennbarer Theil der Liturgie,“ bemerkt B. Kothe treffend im Wegweiser durch das Gebiet der katholischen Kirchen-Musik.

²⁾ Bei Harzheim stehen viele Provincialconcilien verzeichnet, welche dieses Gebot einschärfen, und das röm. Concil von 1725, das Prov-Conc. von Baltimore (1837), von Cöln (1860), verschiedene Erlasse der Bischöfe z. B. des Cardinal-Erzbischofes Engelbert von Mecheln, des sel. Valentin von Regensburg etc. nehmen sich des gregorianischen Chorals mit grösster Wärme und Begeisterung an. Siehe Smeddink, Apologie des lat. Choralgesanges. Düsseldorf, Kampmann.

Der Priester, welcher den Bräutigam vertritt, stimmt den Brautgesang an in der Kirche; die Freunde des Bräutigams fallen ein in heiliger Liebe und Freude. ¹⁾“

Die Vorurtheile gegen den Choral entspringen aus Unkenntniss der Sache oder aus Entstellung durch verkehrte Auffassung. Der schlechte Vortrag hat den Choral in Misscredit gebracht; durch den guten soll er wieder zu Ehren kommen. Wer hier das *omnia probate* — prüfet Alles — mit Ausdauer befolgt, wird sich gezwungen sehen, das Herrliche, Ideale des Chorals anzuerkennen. ²⁾

Ein Zisterzienser, Mauritius Vogt, hat dem Choral eine schöne begeisterte Lobrede gespendet. Einige Stellen daraus mögen in deutscher Uebersetzung diese wenigen Zeilen beschliessen: „Diese festen, gemessenen, nachdrucksamen, erhabenen, wahren, keuschen, friedethmenden, lieblichen und wahrhaft heiligen Melodien sind von heiligen Männern verfasst. Dieser Gesang flieht die Höfe der Fürsten, und betritt nicht die Gast- und Wirthshäuser; er allein wagt das Heilige der Heiligen zu betreten. . . . Durch ihn werden die Nächte heilig gefeiert, und da hören heilige Schaaren himmlischer Musiker, die Engel, ja Gott selbst zu. Ihn verfluchen vor Allem die Dämonen, ihn igno-

¹⁾ Amberger, Pastoraltheologie, II. Bd. 228.

²⁾ Die unvernünftigen Ausdrücke vom „aschgrauen“, „langweiligen“, „eiskalten“ Choral, oder, wie Luther sagte, vom „wildes Eselgeschrei“, müssen alle mit diesem Satze entschuldigt werden. Luther sagt übrigens u. A.: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika oder Gesänge, so im Babstume in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, das sie sollten untergehen.“

Mit grosser Wärme hat sich ein Benediktinermönch von Beuron im Donauthale in seinem dem deutschen Episcopat gewidmeten Büchlein „Choral und Liturgie“, Schaffhausen, Hurter, 1865, 174 S. des greg. Chorals angenommen. Er betont vor Allem den richtigen Vortrag beim Choralgesang und nennt unter Voraussetzung der unentbehrlichen Elementarkenntnisse als erste Bedingung eines richtigen Vortrags des Chorals die rechte Erfassung seiner Bedeutung im christl. Cultus und seines Zusammenhanges mit der Liturgie.

rirt die tanzende Welt. Ihn hat Rom zu Ehren gebracht. Ihn allein singen Päpste und Cardinäle, Patriarchen, Bischöfe und die Prälaten der Kirche, sowie der übrige Clerus . . . ; ihn haben die Concilien approbirt Niemand hat ihn je von der Kirche Gottes auszurotten versucht, ausser er war nicht in der Kirche Gottes. Diese Art Musik stand immer so ehren- und achtungsgebietend da, dass sie gleich einer Königin sich so zu sagen einen eigenen Thron in den Tempeln des Allerhöchsten errichtet hat, um mit heller Stimme sich vernehmen zu lassen, wenn der Prediger auf der Kanzel schweigt. Wenn aber ihre Schwester, die geschmückte Figuralmusik Etwas zu sagen hat, so achte sie auf das Gebot: „Musica debet esse honesta — die Musik muss anständig sein;“ und: „Non debet deformare cantum planum, — sie darf den Choralgesang nicht verunstalten.¹⁾“

§. 3. Eintheilung.

Nachfolgende Gliederung des theoretischen und praktischen Materials in Vorkenntnisse, Kenntniss und Erkenntniss dürfte sich als zweckmässig und erfolgreich herausstellen, sowie die Uebersicht und das Verständniss des gregorianischen Chorals erleichtern.

A. Vorkenntnisse.

Gesangunterricht zu ertheilen, kann natürlich nicht Zweck des magister choralis sein. Doch fordert der Choral in manchen Punkten andere und mehr Vorkenntnisse als gewöhnliche Gesänge, und daher werden Andeutungen über Ton, Intervall, Noten, Linien, Schlüssel, Rhythmus, Stimme, und den übrigen Gesangsapparat, so deutlich aber kurz als möglich, gegeben werden.

B. Kenntniss.

In zwei Theilen soll hier a) theoretisch das Wesen der alten Tonarten und ihre Anwendung im einfachen Choral erläu-

¹⁾ Extravag. de vita et hon. Cleric. Cap. Docta.

tert werden, sonst erscheint der ganze Bau dem Unkundigen als ein mit Siegeln verschlossenes Buch; b) praktisch wird in kurzen Umrissen das ganze Gebiet der katholischen Choralkirchenmusik gezeichnet werden. Früher theilte man Alles in *concentus* und *accentus*.¹⁾

Mit Rücksicht auf die gottesdienstliche Feier, und die Vertheilung der Gesänge bei derselben wurde in der Behandlung folgende Anordnung gewählt: 1) das heilige Messopfer, 2) die kirchlichen Tagzeiten, 3) die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Ein Appendix enthält allgemeine Andeutungen über das kirchl. Orgelspiel, und spezielle Winke für Begleitung des gregorianischen Chorals.

Anmerk. Der *accentus* ist so ziemlich vollständig angegeben, und zwar nach der neuesten röm. Missalausgabe; in Bezug auf den *concentus* muss auf die Choralbücher, Mettenleiters Manuale, Enchiridion und Organum, auf die Gradualien und Antiphonarien verwiesen werden.

C. Erkenntniss.

Erkenntniss, tiefere, geistige Auffassung, muss vor Allem erstrebt werden, wenn der Choralgesang gedeihen und blühen soll; die bloss theoretische und praktische Kenntniss ist ungenügend. Es werden demnach I. Allgemeine Andeutungen gegeben über Vortrag und Geist des Chorals und seinen Zusammenhang mit dem Cultus; II. im Besonderen (der Einleitung zu J. G. Mettenleiters Organum S. I. folgend) der Vortrag a) des lyrischen Gesangs und der freien Prosa, b) des rhythmisch-oratorischen, c) des rhythmisch-metrischen, d) des einfachen und syllabischen Gesanges — behandelt.

Anmerk. Manchmal werden Bemerkungen mitunterlaufen, die mehr für den vielstimmigen (polyphonen) als einstimmigen

¹⁾ *Concentus* hiessen die Gesänge, welche vom Gesamtchor, oder überhaupt von Mehreren zugleich vorgetragen wurden; *accentus* ist der Einzelgesang des Priesters, Diakon's, Subdiakon's oder antwortenden Dieners.

Choralgesang passen. Man erwäge, dass ersterer aus letzterem erwachsen ist, und dass man im einfachen Choral die Fäden zu den wunderbaren Geweben der mittelalterlichen Harmonie bereitet fand.

A. Vorkenntnisse.

§. 4. Ton. Intervall.

I. Alle Töne machen auf unser Gehör den Eindruck bestimmter Höhe und Tiefe; ihre bedeutende Anzahl macht eine gewisse Ordnung ihrer Benennungen nothwendig. Alle Töne werden unter sieben Grundnamen zusammengefasst, die sich nach aufwärts und abwärts immer wiederholen, und so gleichsam eine Leiter bilden, die man Tonleiter (scala) nennt. Die Namen der Haupttöne heissen und folgen so: c (ut oder do), d (re), e (mi), f (fa), g (sol), a (la), h (si). Man kann die Tonleiter mit jedem beliebigen Buchstaben beginnen! Sonach ergeben sich sieben verschiedene Tonleitern:

c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.

Diese sieben Tonleitern heissen diatonische.¹⁾

Von e—f (mi—fa) und von h—c (si—ut) ist die Entfernung nicht so gross, wie z. B. von c—d (ut—re). Mi—fa und si—ut nennt man darum natürliche (auch grosse) Halbtöne; ut—re, re—mi, fa—sol, sol—la, la—si sind die fünf Ganztöne.

Anmerk. Diese 5 Ganztöne können durch ♯ (Kreuz, diësis) und ♭ (Be) oder die sogenannten Accidentien (zufälligen Vorzeichen) in 5 Halbtöne getheilt werden. Diese Halbtöne heissen chromatische, und die Zahl derselben lässt sich auf 12 zurückführen. Das Kreuz erhöht um einen kleinen Halbton,

¹⁾ Weil sie durch alle Laute (*δια-τονος*) des Alphabetes laufen, oder weil sie die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Töne (*δισ-τονος*) angeben. — Auch heisst jede Fortschreitung durch ganze und grosse halbe Töne (siehe Anm.) diatonisch.

dem Grundnamen wird die Silbe is angehängt ($\sharp c = \text{cis}$). Das Be vertieft um einen kleinen Halbton, dem Grundnamen wird die Silbe es angehängt ($\flat d = \text{des}$); nur aus $\flat e$ wird es, aus $\flat a = \text{as}$, aus $\flat h = b$. Jeder Ganzton besteht aus einem grossen und kleinen, oder kleinen und grossen Halbton; z. B. $c - d = c \frac{1/2}{\text{kl.}} \text{cis} \frac{1/2}{\text{gr.}} d$ oder $c \frac{1/2}{\text{gr.}} \text{des} \frac{1/2}{\text{kl.}} d$. Die diatonischen ($e - f$ und $h - c$) und grossen Halbtöne ($c - \text{des}$ etc.) haben $\frac{3}{5}$ des Ganztones, die kleinen Halbtöne ($c - \text{cis}$, $d - \text{des}$ etc.) haben $\frac{2}{5}$. Der Unterschied dieses $\frac{1}{5}$ verschwindet für unser Ohr, und es klingen demnach z. B. cis und des, fes und e, eis und f, b und ais u. s. w. gleich, sind enharmonisch, können mit einander verwechselt werden. Auf dieser Verschmelzung der enharmonischen Töne beruht die sogenannte gleichschwebende Temperatur. — Das Zeichen $\times$ (Andreaskreuz) erhöht die Note um zwei kleine Halbtöne $\frac{4}{5}$, so dass $\times f$ (fisis) und g dem Ohre wenigstens gleichklingen; ebenso vertieft $\flat\flat$ (Doppelbe) um $\frac{4}{5}$ resp. einen ganzen Ton z. B. $\flat\flat e = \text{eses} = d$. — Das Zeichen $\sharp$ (Bquadrat) hebt das einzelne $\sharp$ und $\flat$ wieder auf und heisst Auflösungszeichen.

II. Intervall (Zwischenraum) nennt man das Verhältniss zweier Töne nach Höhe oder Tiefe. Der Einklang (unisonus) ist also kein Intervall.

Der erste Ton (jeder kann es sein) heisst Prime.

Das Tonverhältniss des ersten zum zweiten Sekunde. Wie es kleine und grosse halbe Töne gibt,¹⁾ so auch grosse und kleine Sekunden; z. B. $e - f$ kl., $g - a$ gr.

Terz heisst die dritte Stufe der Prim nach unten oder oben. Gross ist sie (ditonus), wenn sie zwei Ganztöne; klein (semiditonus), wenn sie $1\frac{1}{2}$ Ton umfasst. Von $a - c$ (aufwärts) kl. Terz; $a - f$ (rückwärts) gr. Terz.

Die Quart (diatessaron) ist die vierte Stufe von irgend einem Tone aus; und umfasst zwei ganze und einen grossen Halbton, wenn sie rein ist z. B. $g - c$. Diese allein ist im Choral gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus 3 Ganztönen, daher ihr Name Tritonus z. B. $f - h$. Diese Härte kann durch

¹⁾ Die kleinen halben Töne gehören zur Prime; also ist cis die Prime von c.

Erniedrigung des *h* in *b* gehoben werden, weil die Quart dadurch rein wird.

Die Quint (diapente), der 5. Ton, besteht aus drei ganzen und einem grossen halben Ton z. B. *c—g*. Diess ist die reine im Gegensatz zur falschen, verminderten Quint, die aus zwei ganzen und zwei grossen halben Tönen besteht, wie *h—f*. Als Umkehrung des Tritonus kann sie durch *b* zu einer reinen Quint werden: *b—f*.

Die Sext, die sechste Stufe der Prim, ist gross, wenn sie vier ganze und einen grossen halben Ton in sich schliesst, z. B. *c—a*; klein, wenn sie drei ganze und zwei grosse halbe Töne umfasst, z. B. *e—c*.¹⁾

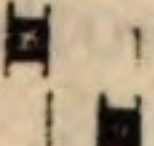
Die Septime, das Tonverhältniss vom ersten zum siebenten, heisst gross (ditonus cum diapente) z. B. *c—h*, wenn sie aus fünf ganzen und einem grossen halben Ton besteht; klein, wenn sie vier ganze und zwei grosse halbe Töne umschliesst (semiditonus cum diapente) z. B. *d—c*.

Die Oktav (diapason) umfasst fünf ganze und zwei grosse halbe Töne, also die ganze Tonleiter. Wird sie mit dem Grundton gehört, so glaubt das Ohr nur einen Klang zu vernehmen.

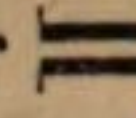
Anmerk. Diese Eintheilung der Intervalle genügt überflüssig für den Choral, aber nicht für das chromatische und enharmonische Tongeschlecht.

§. 5. Notensystem.

Noten sind Zeichen, die je nach ihrer Gestalt die Zeitdauer eines Tones, je nach ihrer Stellung die Namen der Töne und die jedesmalige Tonhöhe der Stimme angeben.

1. Gestalt. Drei Arten von Noten sind gewöhnlich in den Choralbüchern verzeichnet a)  longa sc. nota (lange Note) oder  (nota coronata). Sie kann in unserer Notenschrift so 

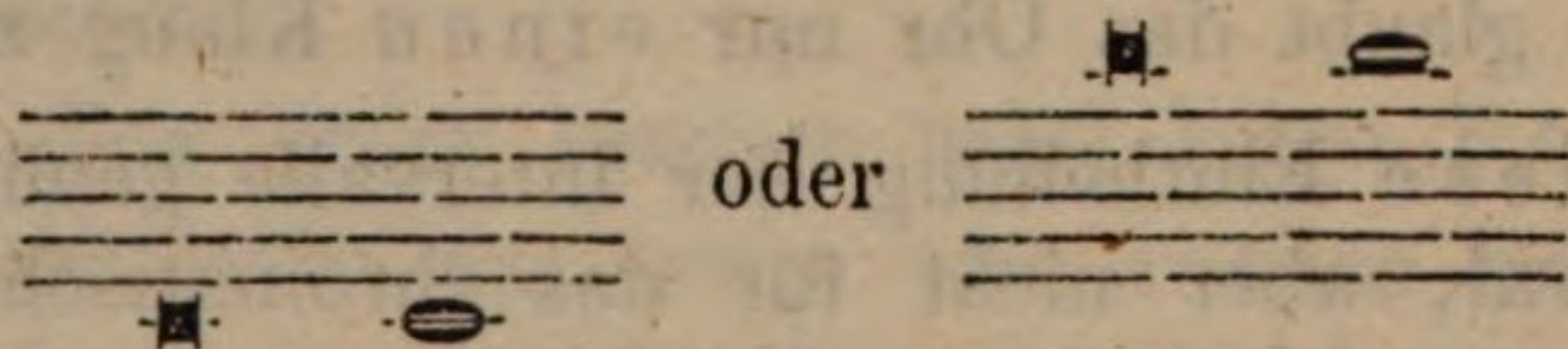
¹⁾ Zur leichtern Unterscheidung der kleinen und grossen Sext wolle man sich merken, dass die grosse Sext, wenn man sie umkehrt, zur kleinen Terz, die kleine Sext zur grossen Terz z. B. *c—e* aufwärts gr. Terz, rückwärts kl. Sext; *d—f* aufw. kl. Terz, rückwärts gr. Sext werden.

ausgedrückt werden, und hat beiläufig einen Werth von $1\frac{1}{2}$ Zeit. Oft wird sie auch gebraucht, um den gleichen Ton für mehrere Worte, ja ganze Sätze anzugeben in dieser Gestalt  oder ; **a** brevis (kurze Note). Sie gilt als Grundlage der Zeiteintheilung, ist eine Zeit zu halten und entspricht unserer  (ganzen Note); c) **◆** semibrevis ist die Hälfte der brevis, ähnlich unserer halben Note .

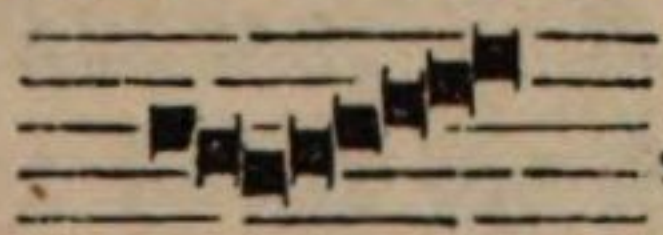
2. Stellung. Um die Namen der Töne durch die Notenzeichen für's Auge unterscheidbar zu machen, bediente man sich im Choral des vierlinigen Systems.¹⁾ Die Noten haben ihre Stelle unter, auf, zwischen und über den vier (oder fünf) Linien. Wenn also die Note auf der ersten c heisst, so werden die andern, wie folgt, zu nennen sein:

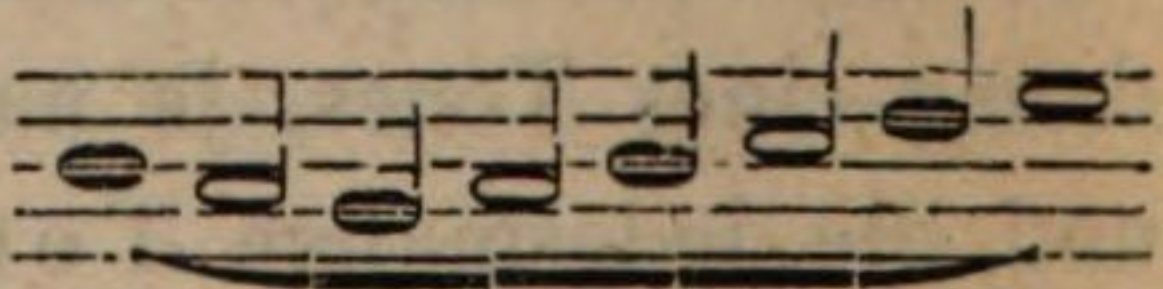


Will man unter oder über diesen Linien noch eine Fortsetzung der Noten, so nimmt man Hilfslinien z. B.

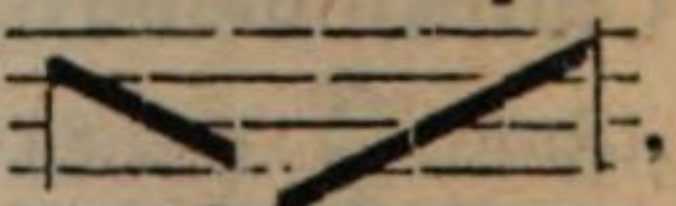


Anmerk. 1. Werden die Noten ganz enge mit einander verbunden

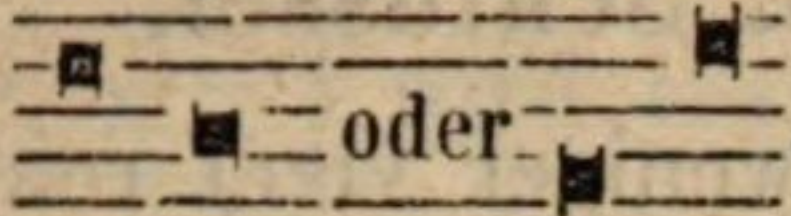
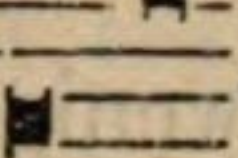
z. B. , so heissen sie notae ligatae (verbundene, zusammenhängende) und können nach neuerer Schreibweise

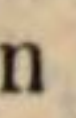
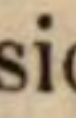
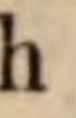
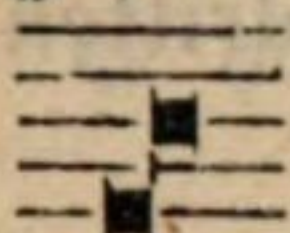
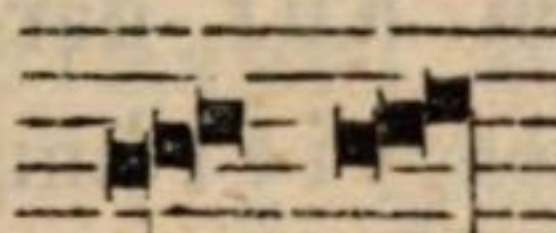
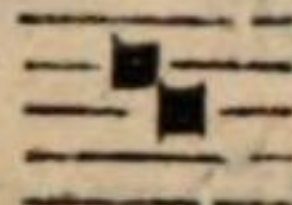
sehr passend so ausgedrückt werden 

Der Bindungsstrich will sagen, dass man diese Tonreihe recht fließend an einander singen solle. Es gibt auch notae obliquae

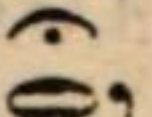
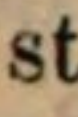
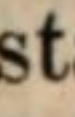
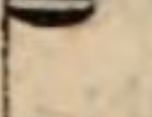
(krumme, läuglichte Bindung) von dieser Gestalt .

¹⁾ Das vierlinige System gehört übrigens nicht wesentlich zum Choral und wir bedienen uns daher der vervollkommenen Bezeichnung durch fünf Linien, weil sie bequemer und praktischer ist, und sich in vielen alten Choralbüchern findet.

auch plica (Quernote) genannt. Diess ist eine abgekürzte Schreibweise statt  oder . Es werden da immer nur zwei Noten gesungen, die obere und untere; oder umgekehrt, je nach der Stellung des Striches.

Anmerk. 2. Als Notenzeichen vor Erfindung und Einführung der eigentlichen Notenschrift sind die Neumen zu erwähnen. Sie bestanden aus Häckelchen, Strichlein, Schnörkelchen, die je nach ihrer Gestalt und höheren oder tieferen Stellung die Dienste unserer Notenschrift versehen mussten. Die Notenverbindungen der Neumenschrift lassen sich auf wenige Grundformeln zurückführen, die auch jetzt noch im Gebrauche sind. Verbinden sich die Choralnoten (, , , punctum, virga) in aufsteigender Richtung, so entsteht der Podatus  und Scandicus , in absteigender der Clivus  und Climacus . Torculus heisst die

Verbindung beider Richtungen . Das Wort neuma wird noch immer im Choral gebraucht, und bedeutet eine melodische Zusammensetzung vieler Noten, die auf eine Silbe oder einen Vokal gesungen werden. Solche Neumen finden sich am öftesten bei Gradualien und ihren Alleluja, gleichsam den Erguss des höchsten Jubels, der zum Jauchzen wird, darstellend. Die Länge der Zeit und die Manieren der Sänger brachten gerade hier die meisten Unarten in den greg. Choral (manche Neumen bestehen aus 46 und noch mehr Noten).

Anmerk. 3. Für den praktischen Gebrauch, wenn es sich nicht um getreue Wiedergabe des Noten- und Liniensystems handelt, ist die Bezeichnung der Chormelodien nach neuem Systeme durchaus nicht zu verwerfen. Besonders bei längeren Reihen der Notae ligatae ist unstreitig für Schwächere die angedeutete Bezeichnung praktischer. Statt  kann , statt  die , statt  die  im fünflinigen System gesetzt werden. Bei den notis ligatis kann durch diese Bezeichnung auch die Vortragsart näher bestimmt werden, indem die erste und letzte und jede andere Note, die eine neue melodische Wendung beginnt, mit grösserem Nachdrucke, die andern aber leichter und kürzer gesungen werden sollen.

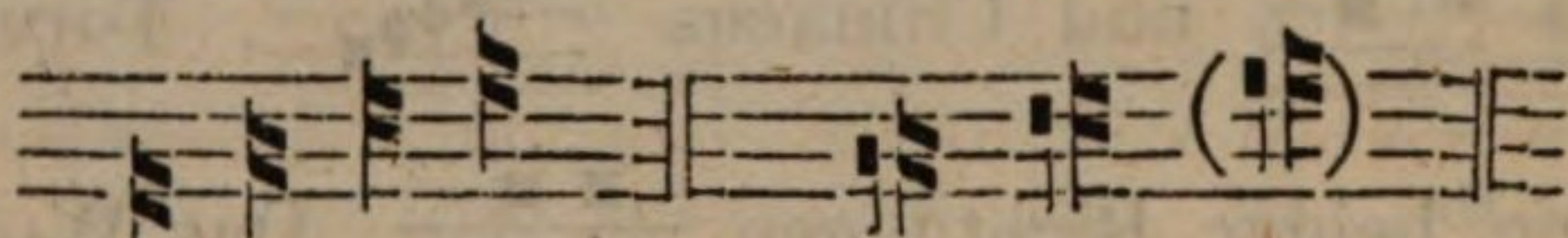
§. 6. Schlüssel.

Die fünf Linien (noch weniger vier) reichen für den Umfang der menschlichen Stimme nicht bequem aus. Der Hauptmangel aber besteht darin, dass keinem der sieben Töne ein bestimmter Platz angewiesen ist, von dem aus alle höheren und tieferen abgezählt werden können.

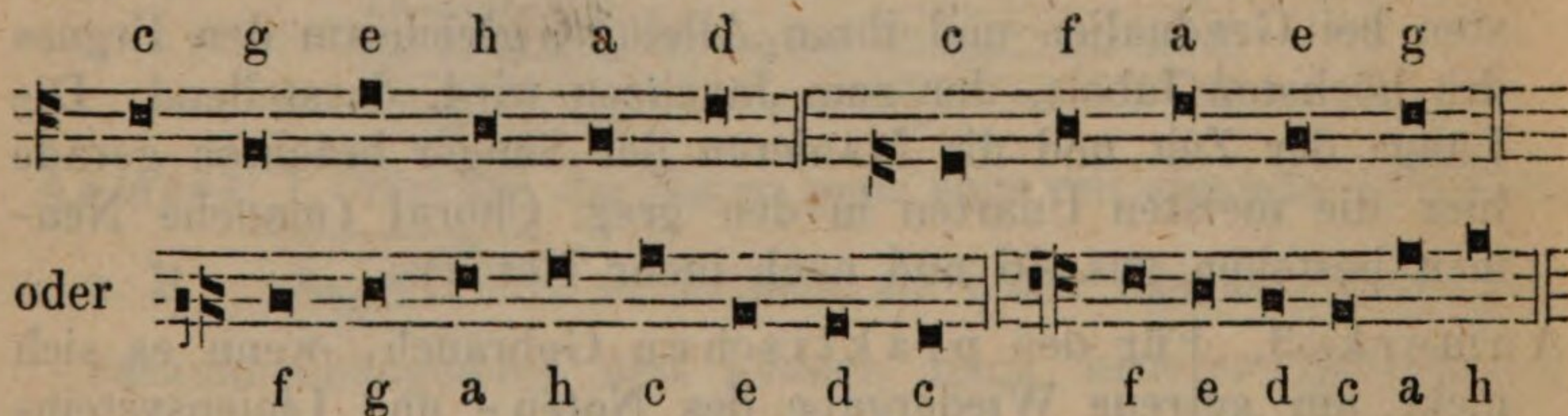
Diesen Uebelständen hilft der Schlüssel ab, ein Zeichen, das den Namen der Note festsetzt, um von diesem Platze aus die übrigen bestimmen zu können.

Der gregorian. Choral bedient sich zweier Arten von Schlüsseln, des C oder Ut-Schlüssels auf jeder, des Fa- oder F-Schlüssels gewöhnlich auf der zweiten und dritten (selten auf der vierten) Linie des vierlinigen Systems.

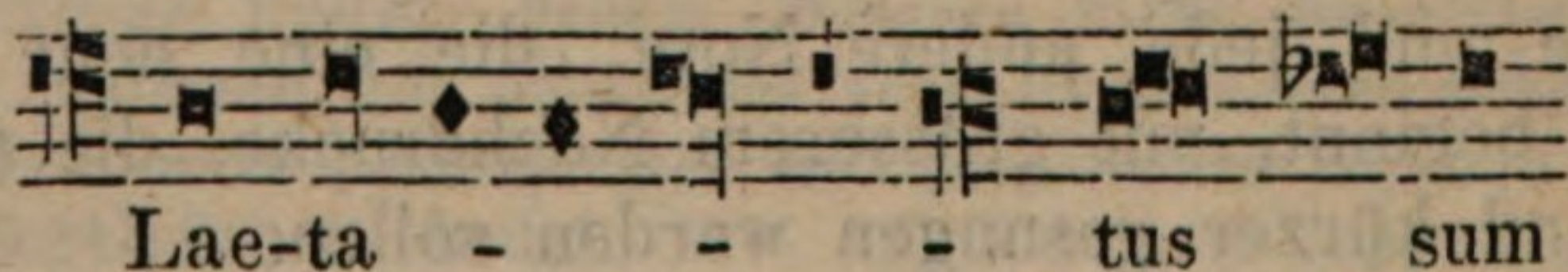
C - Schlüssel. F - Schlüssel.

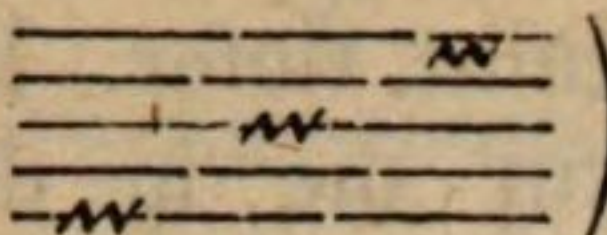


Alle Noten auf der Linie, wo ut steht, heissen ut (c); ebenso beim Fa-Schlüssel alle Noten der Linie, auf der fa steht, fa (f); z. B.

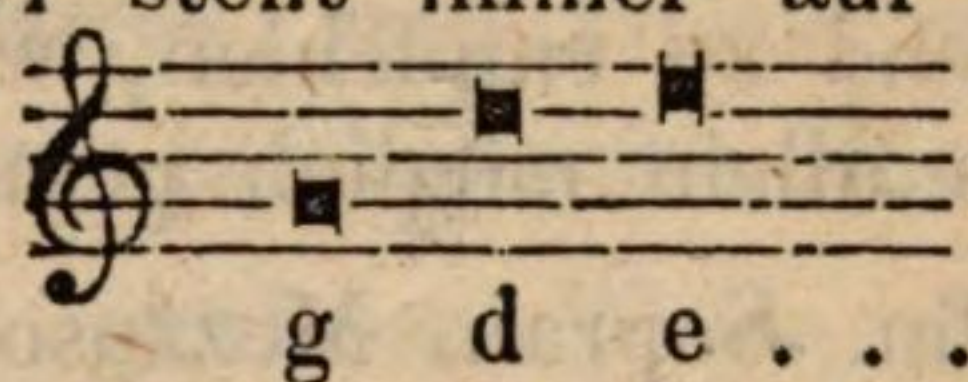


Wenn der Choralsatz einen solchen Umfang hatte, dass ein Schlüssel beim vierlinigen System nicht ausreichte, so versetzte (transponirte) man den nämlichen Schlüssel um eine oder mehrere Linien tiefer oder höher, oder verwechselte den F mit dem C Schlüssel und umgekehrt. Ein Beispiel genügt: Grad. Rom. Ingolst. 1618, pag. 5.

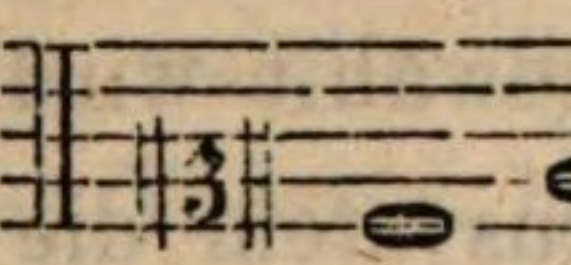
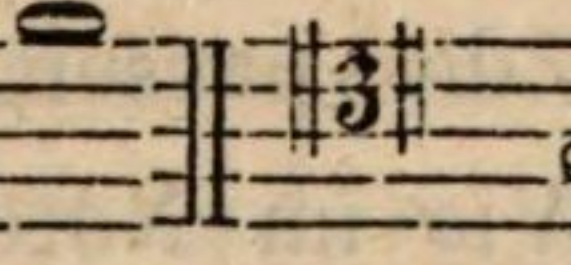


Das kleine Nötchen vor dem neuen Schlüssel ♩ (auch in dieser Gestalt ) wird custos (Notenzeiger, Wächter) genannt, weil es zur Erleichterung des Notenlesens nicht nur bei Veränderung oder Versetzung des Schlüssels, sondern immer auch beim Wechsel der Zeilen die Stelle anzeigt, auf welcher in der folgenden Zeile der erste Ton steht, oder wie der nächste Ton nach dem transponirten Schlüssel heisst.

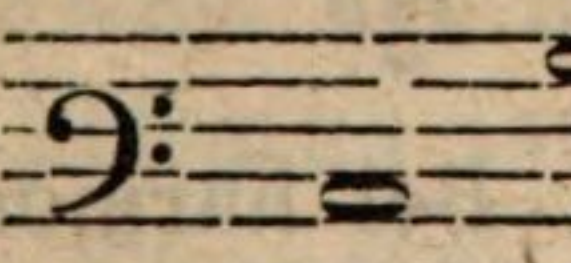
Anmerk. 1. Zur Vervollkommnung und Uebersicht seien in Kürze die durch den harmonischen Gesang nothwendig gewordenen Schlüssel aufgeführt und erklärt. — Den sieben Haupttönen entsprechend nimmt man sieben Schlüssel an, die sich in drei Arten theilen lassen:

1) Der G oder Violinschlüssel steht immer auf der zweiten Linie, wo die Note g heisst:  g d e . . .

2) Die C-Schlüssel haben auf vier Linien ihre Stellung in der Gestalt: $\text{|| } \text{♩} \text{ ||}$ oder $\text{|| } \text{♩} \text{ ||}$ a) der Sopran- (Discant, cantus, die höchste weibliche oder Knabenstimme) auf der ersten, b) der Mezzosopranschlüssel auf der zweiten, c) der Alt- auf der dritten, d) der Tenor- (die höchste männliche Stimme) auf der vierten Linie.

Sopran.	Mezzosopran.	Alt.	Tenor.
			
c g	a c	a a	g e c

3) Die zwei F-Schlüssel (♩) haben ihre Stellung, der eine auf der dritten Linie, Baritonschlüssel (die mittlere Männerstimme), der andere auf der vierten, Bassschlüssel.

Bariton.	Bass.
	
c h f	f f c

Manchmal findet sich der F-Schlüssel auf der fünften Linie und heisst dann der „tiefe Bassschlüssel;“ z. B. im 6 stimmigen Responsorium: In monte Oliveti von Orl. de Lasso. Der G-Schlüssel bezeichnet demnach die höchsten Töne, die vier

C-Schlüssel stehen um eine Quint tiefer, die zwei F-Schlüssel wieder gegen die vorigen um eine Quint tiefer. Die mittelalterlichen Tonmeister bedienten sich für die in der natürlichen Lage notirten Gesänge des F-Schlüssels auf der 4. und des C-Schlüssels auf der 4. 3. und 1. Linie; diese Schlüssel heissen darum natürliche oder grosse, Chiave. Bei den versetzten Tonarten (im sogenannten Systema transpositum) gebrauchte man die versetzten oder kleinen Schlüssel (Chiave trasportate, Chiavette), nämlich den F-Schlüssel auf der 3., den C-Schlüssel auf der 3. und 2., und den G-Schlüssel auf der 2. Linie.

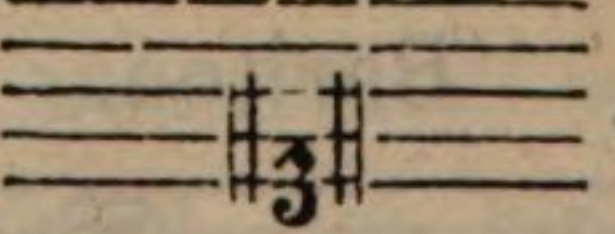
Folgende Tabelle zeigt, wie die Hilfslinien sich anschliessen, ein Schlüssel mit dem andern sich verbindet, und die C-Schlüssel als Scheide zwischen Höhe und Tiefe sich ergeben. Das Studium aller sieben Schlüssel ist jedem Choralfreunde dringend zu empfehlen, weil dadurch die Transposition erleichtert, ja allein möglich gemacht ist.

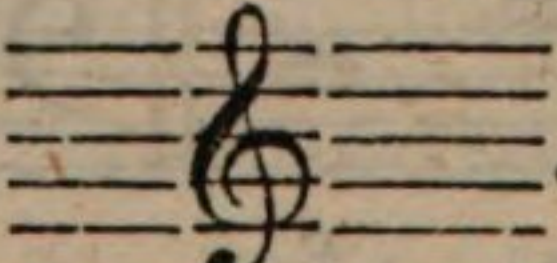
Violin. Sopran. Mezzosopr. Alt. Tenor. Bariton. Bass.



Jede Note kann also alle sieben Namen der Haupttöne erhalten, wenn der passende Schlüssel gewählt wird.

Anmerk. 2. Wie im Noten- und Liniensystem die Fortschritte der Semeiotik auch im Choral angewendet werden können, so ist es bei manchen Gesängen passend, auch die neueren Schlüssel zu gebrauchen, und zwar statt des  auf den gebräuchlichen

Linien immer den Sopranschlüssel , statt des 

auf allen Linien stets den . Bei harmonischen Gesängen wäre diess Verfahren unrichtig, da man oft aus den Schlüsseln die Tonart erkennen kann; bei den gregorianischen Choralgesängen jedoch genügt es den C- und F-Schlüssel allgemein vorgezeichnet zu wissen, weil die Tonart mehr durch andere Merkmale erkannt wird.

§. 7. Rhythmus.

Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heisst Rhythmus; ¹⁾ er ist Maass, Ebenmaass sowohl als Gleichmaass. Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt, und beim Vortrag in grösserer oder geringerer Stärke erscheint.

Rhythmus ist für Musik Nothwendigkeit, und auch im Kinde erwacht der Sinn dafür eher als für Melodie. Alles in der Natur und Kunst erscheint in rhythmischer Anordnung oder Bewegung; im Leibe der Pulsschlag, im Geiste die wogenden Gedanken und Gefühle! Trommel und Tamburin thun ihre Wirkung nur durch die Gewalt des Rhythmus, und Poësie und Prosa verdanken ihm einen grossen Theil ihrer bezaubernden Kraft.

Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Das Ohr vorzüglich verschmährt eine längere Reihe von Tönen in gleichmässiger Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.

Das bestimmte Maass und die bestimmte Zahl von abwechselnd langen und kurzen Silben nennt man Metrum. Jene Kenntniss, welche die Länge und Kürze der Silben und die Aussprache der Wörter lehrt, heisst Prosodie. Das Abzählen der metrischen Silben nach ihrer Länge und Kürze, ihren Einschnitten (Cäsuren), Ruhepunkten u. s. w. bezeichnet man mit Scansion. Im Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben theilt sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodien mit. Der natürliche Rhythmus ist also hier das allgemeine Naturgesetz, das Ebenmaass, nicht Gleichmaass. Das mindeste Erforderniss zur Aufführung des Chorals aber ist demnach die Kenntniss des äusseren Gefüges der lateinischen

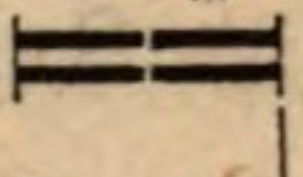
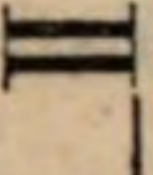
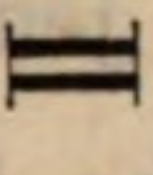
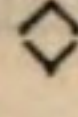
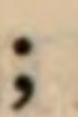
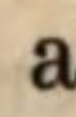
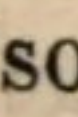
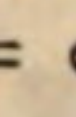
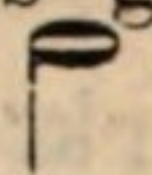
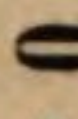
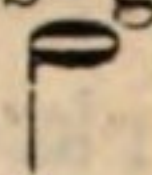
¹⁾ ῥέειν, fliessen, wallen.

Sprache, ihrer Prosodie und Scansion, mit Einem Worte: „die fehlerfreie, deutliche, ästhetische Aussprache.“

Wird eine Silbe mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben, und durch intensiveren, kräftigeren Stimmklang ausgezeichnet, so sagt man, sie habe den Accent. Dieser hat beim greg. Choral eine grosse Bedeutung. Durch ihn werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, das Bedeutende und Wichtige in den Vordergrund gestellt. Nicht die Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. Es ist also nicht einzusehen, warum (wie es auch die ältesten und besten Ausgaben zeigen) bei Dominus z. B. auf die Silbe mi, obwohl sie kurz ist, nicht manchmal der Zahl nach mehr Noten stehen können, als auf der langen Silbe Do. Man kann sie ja leicht fliegend und schwächeren Tones vortragen, dagegen die lange Silbe Do mit accentuirtem Tone hervorheben! Damit möchte sich der Vorwurf der Prosodiefehler im Choral und die Willkürlichkeiten, die man sich in Folge dessen erlaubte, wohl in den meisten Fällen aufheben lassen, da denn doch der Accent mehr in die Wagschale fällt als die Menge der Noten.¹⁾ In Folge dieser Freiheit des Rhythmus im Choral zeigt sich auch sogleich die Gemüthsstimmung des Sängers, seine Andacht oder Zerstreuung, sein Ergriffensein oder seine Kälte. Die Gesetze, welche der Verfasser von „Choral und Liturgie“ (sieh oben S. 4. Note 2;) über den Rhythmus beim Choral aus dem Wesen des natürlichen Gesanges entwickelt, scheinen mir so wichtig, dass ich dieselben hier gedrängt aufzähle. Die weiteren Folgerungen daraus müssen dem denkenden Leser überlassen werden. 1) „Im Choralgesange gibt es keine Längen und Kürzen im Sinne der Prosodie, sondern nur accentuirte und nicht accentuirte Silben.“ 2) Die Noten haben keinen bestimmten messbaren Werth und die-

¹⁾ Uebrigens fühlt Jeder, dass in Bezug auf Prosodie an manchen alten Choralbüchern viel zu wünschen übrig bleibt.

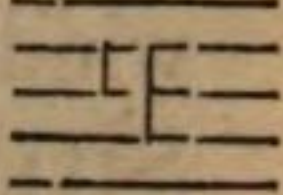
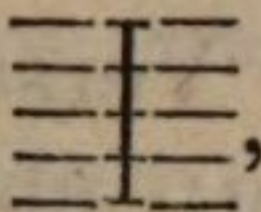
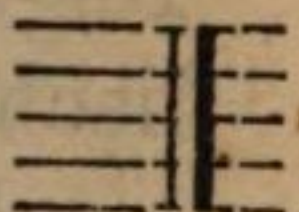
nen niemals, die Dauer des Tones anzugeben, sondern lediglich dazu, die Modulation der Stimme zu leiten“ (und, meine ich, das Verhältniss der Noten unter einander auszudrücken).

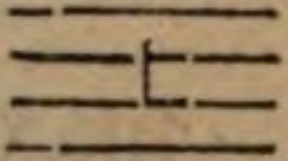
Anmerk. Rhythmus als Gleichmaass ist der Takt. Eine Note wird als Einheit und Eintheilungsgrund genommen, und diese muss ihrem Werthe nach in gleichen Zeitabschnitten wiederkehren. Man bezeichnet diese jetzt durch senkrechte Striche im Liniensystem. Die mittelalterlichen Harmoniker dagegen liessen alle Taktstriche weg, um den Sänger auf den Zusammenhang zu lenken und zum freien Rhythmus zu erheben. Denn der musikalische Takt, wenngleich auf's strengste gehalten, soll nicht hörbar, wohl aber fühlbar sein. Wer beim Gedicht den Takt des Verses klappern lässt, zeigt Ungeschick und Mangel an Uebung; ebenso im musikalischen Rhythmus, noch mehr im freien Choralrhythmus. — Der Mensuralgesang, die in bestimmte taktmässige Ordnung gebrachte Musik, hatte folgende Eintheilung:  maxima,  longa,  brevis,  semibrevis (unsere ganze Note),  minima (bei uns $\frac{1}{2}$ Note),  semiminima ($\frac{1}{4}$ Note),  fusa ($\frac{1}{8}$ Note),  semifusa ($\frac{1}{16}$ Note). „Die vier grössten Notengattungen hatten einen zweifachen Werth, je nachdem sie nach dem vorgesetzten Taktzeichen dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden sollten. Im ersteren Falle hiessen sie perfect, und es fasste die grössere Notengattung die nächst kleinere dreimal in sich; im anderen, wo sie imperfect hiessen, nur zweimal.“ Siehe H. Beller mann, die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. Bei uns gilt nur die zweitheilige Messung; also  =  ,  =  etc.  =  ; der Punkt gilt stets die Hälfte der vorhergehenden Note.

Aus dem späteren Ursprung des Mensuralgesanges erhellt von selbst die Grundlosigkeit und Unvernunft irgend eines Versuches, gregor. Gesangsweisen in Taktfesseln zu zwingen.

§. 8. Ruhepunkte (Pausen).

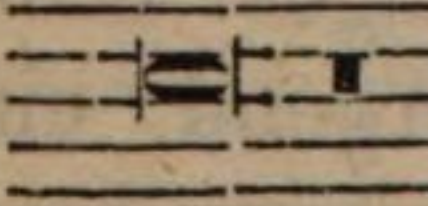
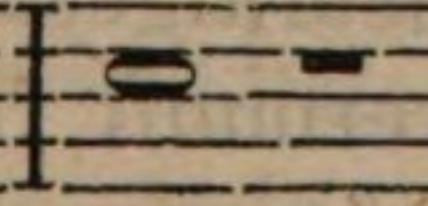
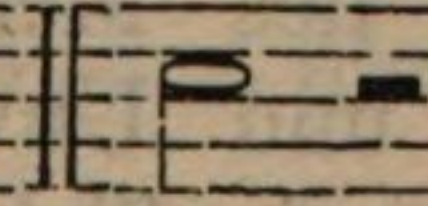
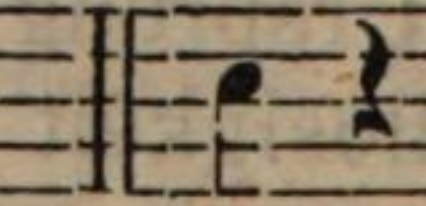
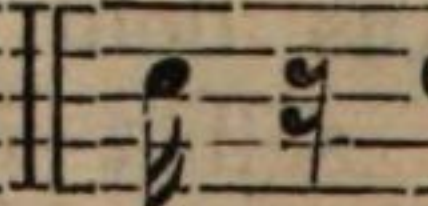
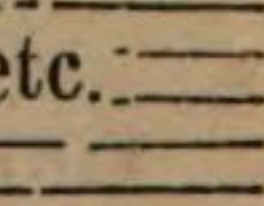
Rhythmische Bewegung fördert wesentlich Ruhepunkte. Körper und Geist des Sängers brauchen Zeit, um sich neue Kräfte (Athem — Aufschwung) zu sammeln.

Beim Rhythmus als Ebenmaass sind solche Ruhepunkte theilweise dem Gefühle (nie der Willkühr oder verschuldeten Nothwendigkeit wegen Mangel an Athem) überlassen, nie soll aber der Sinn durch die Pause gestört, der Satz oder das Wort zerrissen werden. Gewöhnlich findet sie sich angegeben, und hat folgende Gestalt und Bedeutung im gregorian. Choral: 1)  ist entweder Athem- und Ordnungszeichen, besonders bei grösseren Chören und Massen, oder theilt den Satz nach Gliedern und Abschnitten. 2) Letzteren Zweck hat auch die einfache senkrechte Linie , und unterscheidet besonders die melodischen und rhythmischen Glieder eines Choralsatzes. 3)  ist Schlusszeichen eines ganzen Satzes oder Abschnittes.¹⁾

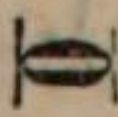
In alten Choralbüchern steht nach jedem Worte das  semisusprium, damit ein der lateinischen Sprache etwa Unkundiger die Wörter mit ihren Noten nicht zusammenlese und ineinanderziehe. Es wäre thöricht, in diesem Falle immer auch Pausen anzubringen.

Ueberhaupt gilt für die Ruhepunkte: „je nach dem Inhalt der Worte oder Sätze, der Festzeit, dem Personal und dem Orte, wo gesungen wird, gibt es Pausen von verschiedener Dauer; sie müssen stets natürlich sein, dürfen nicht mathematisch bestimmt werden.“

Anmerk. Beim streng gemessenen Rhythmus (Takt) entsprechen den verschiedenen Noten auch Pausen von gleicher Dauer:

Pausa	Semipausa	Susprium	Semisusp.	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	etc.
						

Pausa longa

Für zwei  (brevis) , für drei  etc.;

¹⁾ Bei Antiphonen wird der zum Intoniren (Angaben der ersten Worte) bestimmte Abschnitt so abgegrenzt; und ist das Zeichen als nicht vorhanden zu betrachten, wenn die Antiphon vollständig abgesungen wird.

Pausa modi

in dreizeitiger Messung aber . Die Punkte nach der Pause gelten (wie nach der Note) die Hälfte der Pause.

§. 9. Stimme.

Um die Stimme möglichst bildsam zu machen, seien kurze praktische Winke gegeben:

1) Möglichst viel Athem vorrätig zu haben, bedingt die Kraft der Stimme. Die Muskeln der Brust und des Unterleibes müssen vor jedem lähmenden Einfluss bewahrt bleiben. Leicht und schnell muss voller Athem geschöpft, und dieser Versuch schon vor der Tonübung gemacht werden. Zu festes Binden des Halses, Zurückpressen des Kopfes oder Vorbeugen desselben wirkt nachtheilig auf die Stimme. Im Sitzen zu singen schwächt die Stimme.

2) Voller, klarer Metallklang ist wohl von kräftiger Organisation bedingt, doch lässt sich auch der dünne Klang durch möglichst weise Benützung des reichlich geschöpften Athems und Vermeidung jedes Hinaufziehens des Kehlkopfes kerniger gestalten.

3) Der sogenannte Kehlton (dem Sänger durch Schnüren der Kehle, dem Zuhörer durch den erstickten Ton kennbar) hat seinen Ursprung meist darin, dass man die Stimme zu schnell und heftig in hohe Töne treibt, wodurch der Luftstrahl nicht durch die Mundhöhle frei austritt, sondern hinten an die Mundwölbung stösst. Bewusstsein und Gewahrwerden dieses Fehlers wird die erfolgreichsten Mittel zu seiner Ueberwindung von selbst an die Hand geben.

4) Bei tiefen Tönen pressen Manche gewaltsam den Kehlkopf herunter, so dass die Luftröhre fühlbar erzittert, was man Gurgelton zu nennen pflegt. Die Fähigkeit zu tiefen Tönen zeigt sich äusserlich am Umfange, besonders an grösserer Breite des Kehlkopfes. Man erzwingt keine tiefen Töne und suche die wirklich vorhandenen nicht übermässig zu verstärken, weil sonst

Rauheit der Stimme, Verlust ihres Metallklanges und ihrer Kraft und Festigkeit erfolgt.

5) Die Verschlussung der Nasenlöcher gibt der Stimme einen schnarrenden Beiklang. Man nennt ihn Nasenton, obwohl der Fehler darin seinen Grund hat, dass der Stimme der Ausgang durch die Nase verschlossen ist, und man also nicht durch die Nase singt.

6) Zu weites Oeffnen des Mundes schwächt die Klangstärke. Der kleine Finger soll jedoch immer zwischen den Zahnreihen Platz haben.

7) Der Gebrauch der Kopf- (Fistel-, Falsett-) Stimme ist sehr angreifend und wirkt, länger fortgesetzt, zerstörend. Die Bruststimme ist die natürlichste, und der reichsten Klangabstufungen fähig.

8) Die Verbindung zweier Töne muss so geschehen, dass beide deutlich unterschieden werden können und keine Lücke entsteht. Die Verbindung mehrerer Töne setzt zweckmässige Vertheilung des Athems voraus. Mit gepresster Schwäche den Ton zu beginnen, mit steigender Kraft bis zum natürlichen Grade der Stärke ihn fortzusetzen und auf umgekehrtem Wege wieder verschwinden zu lassen, stärkt und festigt die Stimme und verschafft ihr die vortreffliche Eigenschaft, auf jeder Stufe der natürlichen Höhe oder Tiefe stärkeren oder leiseren Ton anzugeben.

9) Beim Zusammenziehen der Töne (besonders eines grösseren Intervalle), dem sogenannten Portament, ist die hässliche Unart des Schleifens aller oder doch vieler dazwischenliegenden Töne zu vermeiden. Affektirtheit und ungebildete Manieren offenbaren sich am abschreckendsten in dieser Art Gesang. Wohl bedingt der schöne Gesang eine gewisse Schwungfertigkeit und Elastizität des Tones; doch diese unterscheidet sich sehr fühlbar von dem angedeuteten Gewimmer.

10) Bei der Mutation soll das Singen ein paar Monate ganz ausgesetzt, und dann nur allmählig einige Uebung in der neuen Stimmlage vorgenommen werden, bis sich das Organ gekräftigt, und eine bestimmte Lage erlangt hat. „Die fixe Idee,

aus Sopran- würden Bass-, aus Alt- Tenor-Stimmen, hat schon viele Strohbässe und heulende Tenore zum Vorschein gebracht!“¹⁾

11) Durch unverdrossene Uebung wird auch eine schwächliche Stimme gekräftigt und ein geringer Tonumfang oder unsicherer Tonansatz erweitert und gefestigt. Mässige und vernünftige Gesangübungen, sollten sie auch täglich vorgenommen werden, bilden die Stimmorgane, geben ihnen Biagsamkeit, Ausdauer und Kraft. „Menschenkehlen sind wie Schiessgewehr: es wollen sowol die eine als das andre immer polirt und gebraucht werden; sonst verrosten sie.“²⁾

§. 10. Sprache.

Was B. Marx³⁾ mehr von der deutschen Sprache schreibt, gilt auch von der lateinischen Sprache beim Choralgesang: „Reinheit, Wohlklang und Charakter der Sprache muss zum Bewusstsein gebracht und gepflegt werden. Wer nicht gut spricht, hört auch nicht gut, wer unrein oder roh spricht, dessen Klangsinne ist roh und unsauber oder unentwickelt.“

Gerade die lateinische Sprache, so reich an Vokalen, ist für den Gesang günstig und trägt zur Verschönerung des Tones wesentlich bei. Man denke und sage nicht: „die gewöhnlichen Leute verstehen die Sprache doch nicht, ob sie nun äusserst korrekt behandelt oder verstümmelt wird.“ Abgesehen von der Irreverenz und Unehreerbietigkeit solcher Aeusserung gegen die liturgische Sprache und damit auch Handlung, fühlt selbst der gemeine Mann recht klar und deutlich den Unterschied schöner und schlechter Aussprache; er wird zwischen zwei Choralsängern, von denen der eine Worte und Silben verstümmelt, der andere aber in möglichster Reinheit wiedergibt, leicht den herausfinden, welcher seine Sache besser gemacht hat.

Helle Vokalisation wird an erster Stelle gefordert. Das A wird nur rein, wenn Lippen und Zahnreihen sich so weit öffnen,

¹⁾ A. B. Marx, die Musik des 19. Jahrh.

²⁾ Mattheson in seinem Patriot (Hamburg, 1728), S. 84.

³⁾ A. a. O. S. 370.

dass der kleine Finger zwischen den Zahnreihen Raum findet. Beim E legt sich die Zunge mit ihrer Spitze an die Unterzähne, hebt sich in der Mitte ein wenig und vermindert dadurch den Raum in der Mundhöhle. Beim I setzt sich die Zungenspitze bis an die Schärfe der Unterzähne. Bei hohen Tönen wird dieser Vokal leicht zu scharf und spitz. Beim O ist die Oeffnung des Mundes wie beim A, nur runden sich beide Lippen in dieser Gestalt O. Beim U nähern sich die Lippen fast gänzlich, treten etwas vorwärts und nach Oben. Der Uebergang eines Vokals in den andern zeigt sich in dieser Ordnung deutlich: I, E, A, O, U. Die Doppellaute (Diphtongen) sind ebenso fleissig zu üben: a-i, a-u, e-i, e-u; ae, oe etc.

Die harten und weichen Konsonanten sind wohl zu unterscheiden, und überhaupt kräftig hervorzuheben.

Unbegreiflich ist die üble Angewöhnung, den Wörtern, die mit einem Vokale (oder auch Konsonanten) anfangen, ein m oder n vorzusetzen, also nregi statt regi, namavit statt amavit zu singen. Da fehlt der richtige Tonansatz.

Die einzelnen Wörter sollen getrennt, nicht ganze Silben verschluckt, oder die Schlussilbe (besonders bei Vokalendungen) mit der nächsten Wortsilbe verschmolzen werden z. B. e tin saecula statt et in saecula; Kyrieleison, statt Kyrie eleison. Nicht der Konsonant, sondern der Vokal einer Silbe ist während der Dauer eines oder mehrerer Töne anzuhalten z. B. Sa-nctus, nicht San-ctus, da so der Vokal a stets durch einen Nasenlaut getrübt ist.

Ueberhaupt eigne man sich eine genaue und vollkommen bestimmte Artikulation an, und spreche so stark und scharf als nur möglich; besonders in grossen Lokalen mit der höchsten Schärfe, weil die Aussprache im weiten Raum ohnehin durch das Verhalten sehr gemildert wird.

§. 11. Tetrachord. Hexachord. Solmisation.

I. Jede reine Quart ist ein Tetrachord. Es gibt also drei Quartengattungen, wenn a) der halbe Ton von der 1. zur 2.

Stufe liegt e f g a, h c d e; b) von der 2. zur 3. d e f g, a h c d; c) von der 3. zur 4. c d e f, g a h c.

II. Durch Gregor den Grossen hatten die Töne statt der früher üblichen Unmasse von Tonzeichen die Buchstaben A B C D E F G erhalten. B galt sowohl für H (♯, b durum oder quadratum), als auch für das eigentliche B (♭, b molle oder rotundum).

Die Schule Guido's von Arezzo (geb. um 1002) oder eine noch spätere Zeit bildete Tonleitern von sechs Stufen, Hexachorde genannt, die von der 3. zur 4. Stufe halbe Töne hatten. Solche Hexachorde sind aber mit Benützung des B durum und molle nur drei möglich, nämlich:

1. G A H C D E, Hexachordum durum, weil ♯ vorkommt,
2. C D E F G A, H. naturale, weil es weder ♭ noch ♯ enthält.
3. F G A B C D, H. molle wegen des ♭.

III. Wahrscheinlich Guido's Schüler benannten die Töne des Hexachordes von C (H. naturale) nach den Anfangssilben der sechs ersten Verse des Hymnus:¹⁾

Ut queant laxis

Resonare fibris,

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum,

Sancte Joannes.

Jede Silbe konnte drei Töne bedeuten, nämlich:

	ut	re	mi	fa	sol	la
1.	c	d	e	f	g	a
2.	f	g	a	b	c	d
3.	g	a	h	c	d	e

Halbe Töne.

¹⁾ Dieser Hymnus ist von Paulus Diaconus gedichtet, und Guido von Arezzo benützte die damals gebräuchliche Melodie desselben, um seinen Schülern das Treffen und Merken der Töne zu erleichtern, da die Abschnitte der Verse mit den Tönen von C bis A in regelmässiger Folge begannen. Nur auf die Silbe sa traf g.

Diese drei Hexachorde griffen aber in folgender Weise ineinander:

ut, re, mi, fa, sol, la.

g, a, h, c, d, e.

ut, re, mi, fa, sol, la.

c, d, e, f, g, a.

ut, re, mi, fa, sol, la.

f, g, a, b, c, d.

Wurde im Gesange ein Hexachord überschritten, und betrat man also ein anderes Hexachord, so musste man die dem neuen Hexachorde angehörigen Töne so benennen, dass auf den vorkommenden Halbton die Silben mi fa trafen. Wollte man z. B. die F oder G Scala solmisiren, so sagte man:

f g a b c d e f,

g a h c d e f g

ut re mi fa (sol)

ut re mi fa

ut re mi fa,

(ut) re mi fa sol

In dieser Mutation (Veränderung) bestand auch das Wesentliche der sogenannten Guidonischen Hand. Der Ton c konnte also z. B. sol, ut, fa heissen, je nachdem er in einem Hexachord lag, g = sol re ut etc.; h kann nur mi, b nur fa heissen.

Erst später wählte man (in Deutschland Kilian Hammer, Schullehrer in Vohenstrauss um die Mitte des 17. Jahrh.) für b die Silbe sa, für h si, und machte dadurch der so schwierigen und verwickelten guidonischen oder aretinischen Solmisation¹⁾ ein Ende. Die Bezeichnung der Töne durch Silben ist vorzüglich in Italien und Frankreich üblich, und zwar in folgender Weise:

c d e f g a b h c . . .

ut(do) re mi fa sol la sa si ut . . .

§. 12. Treffen.

Das Treffen setzt die Intonation d. i. die Fähigkeit, jeden angegebenen Ton richtig zu singen, voraus. Die Intonation

¹⁾ Obwohl Guido von Arezzo an diesem System wahrscheinlich gar keinen Antheil hatte, und nur seinen Namen hergeben musste.

muss ganz rein sein, weder zu tief noch zu hoch; und beim Aushalten des Tones darf die Stimme weder steigen noch sinken. Um letzteres (das Detoniren) zu vermeiden, ist es daher räthlich, namentlich bei Proben, etwas höher zu intoniren.

Gehörbildung kann mit Hilfe ausdauernder Uebung in Auffassung der Tonverhältnisse und durch ein Instrument (anfangs Violine, bald aber Pianoforte) gefördert, und auch ein schlechtes Gehör verbessert werden. Unrein singen ist also das Schwan-ken der Stimme um ein Weniges, falsch, wenn die Differenz zwischen einem halben Tone schwebt, unrichtig, wenn ein Ton für einen andern verlangten gesungen wird.

Folgende Uebungen ohne eigentlichen Text müssen auch rückwärts gesungen werden.

Sekunden.

c d e f g a h c c d d e e f f g g a
ut re mi fa sol la si ut ut re re mi mi fa fa sol sol la

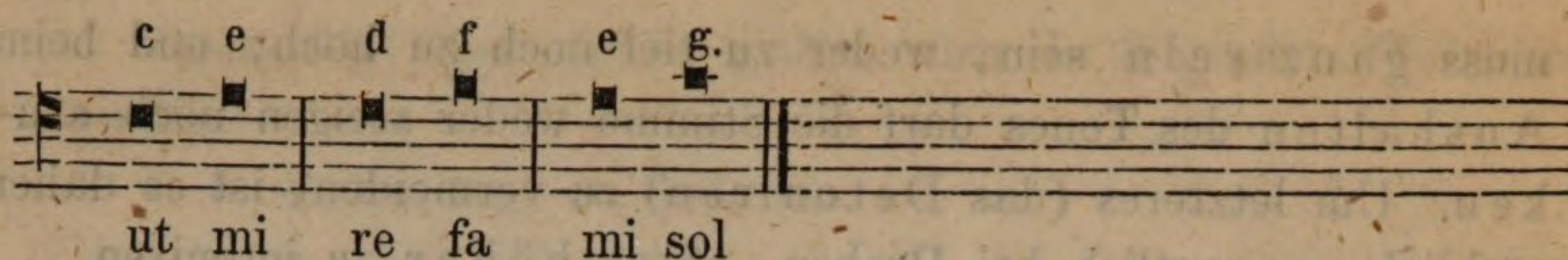
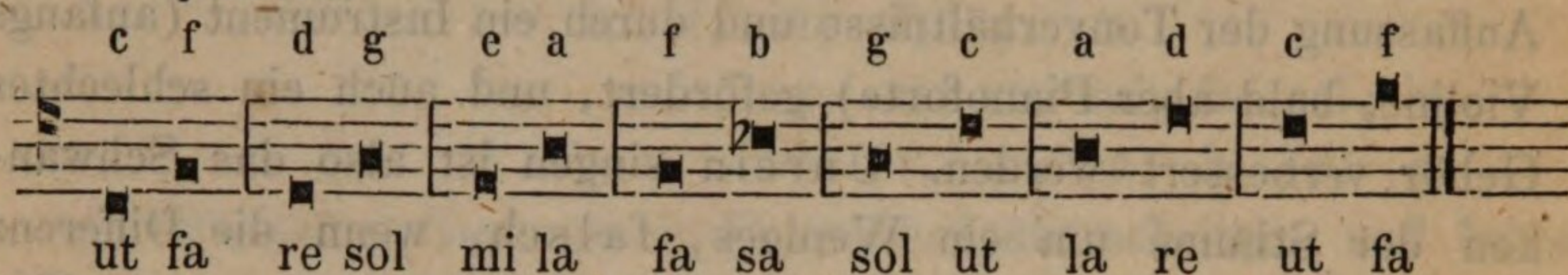
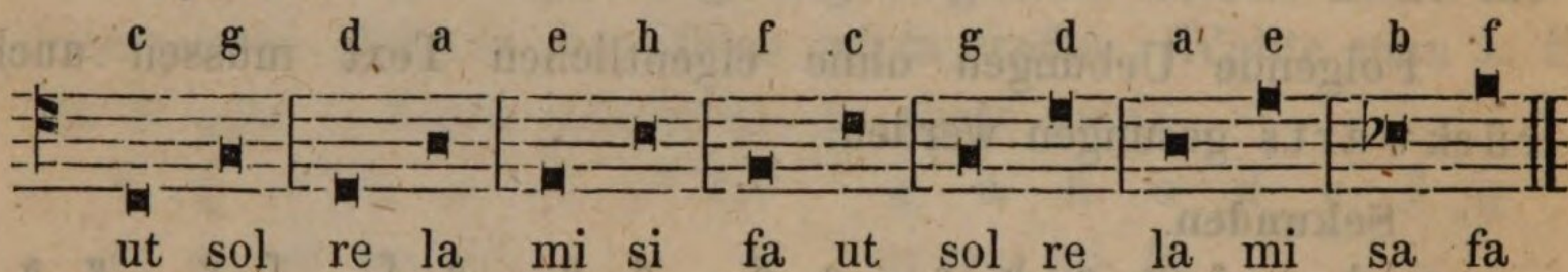
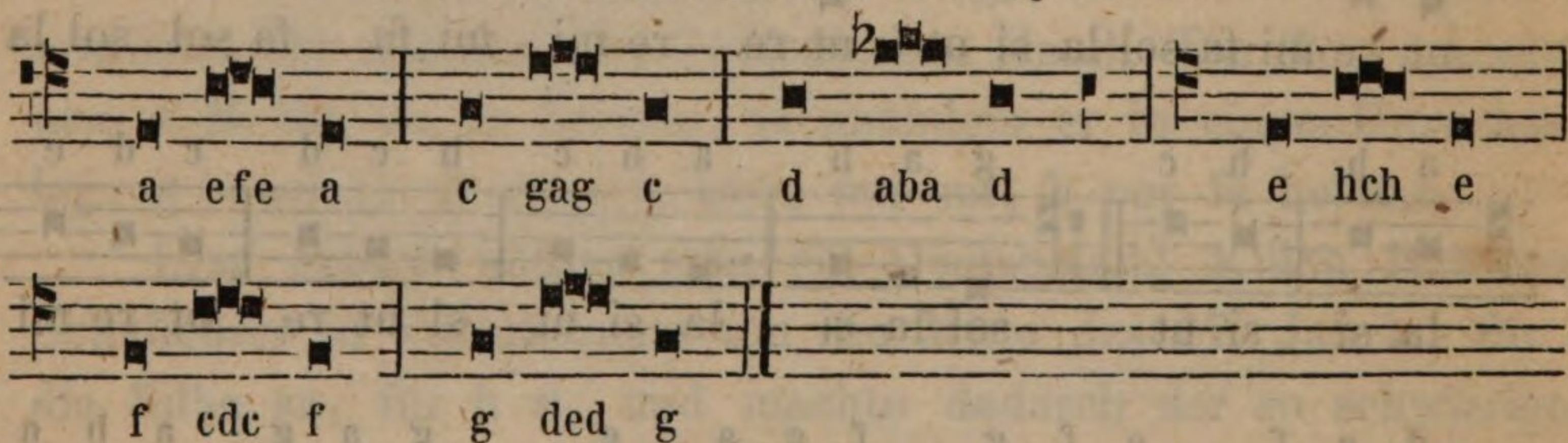
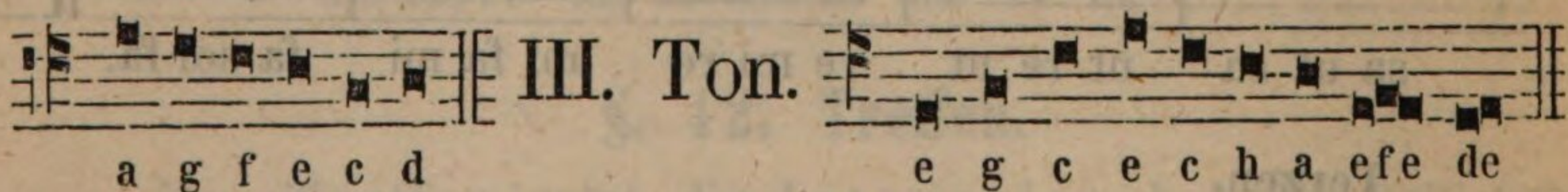
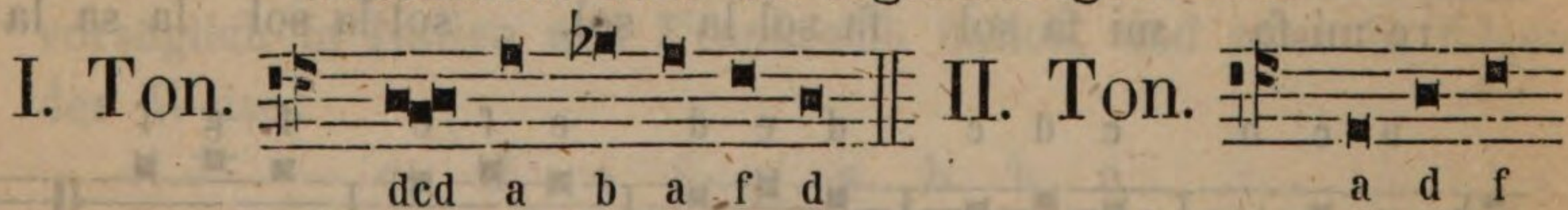
a h h c g a h a h c h c d c d e
la si si ut sol la si la si ut si ut re ut re mi

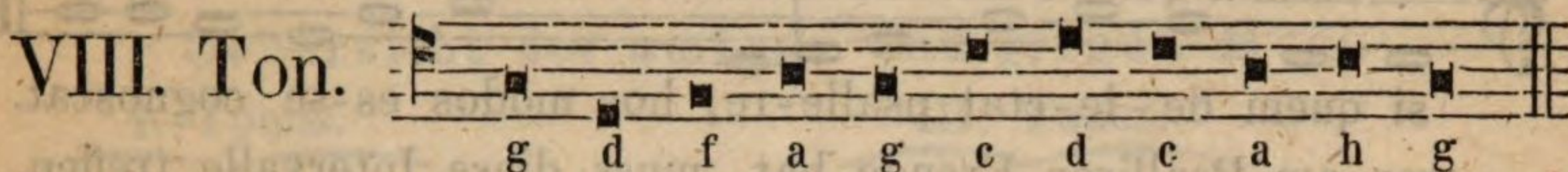
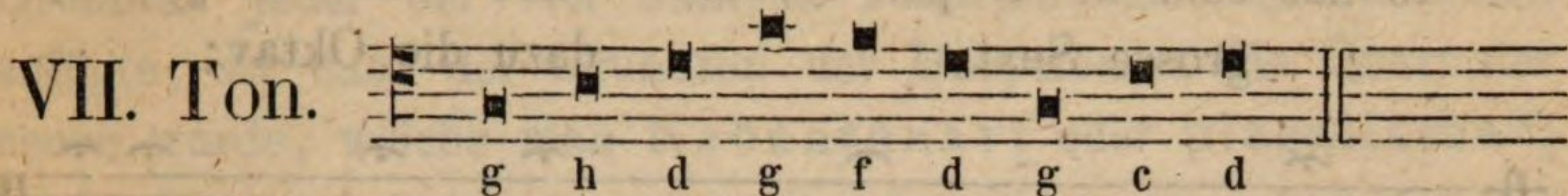
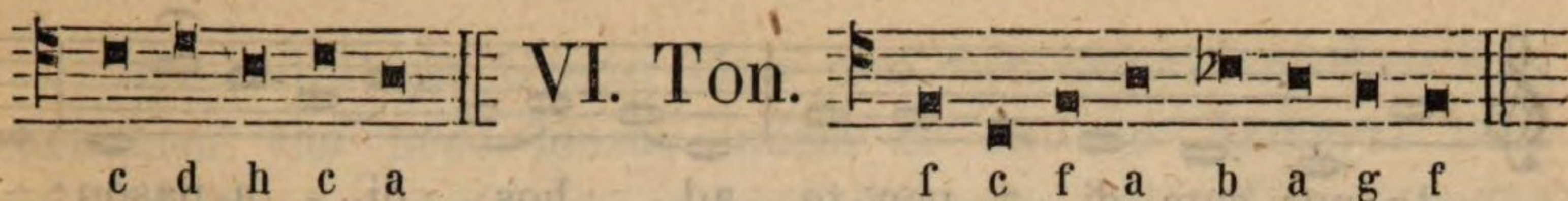
d e f e f g f g a g g a g a b a
re mi fa mi fa sol fa sol la sol. sol la sol la sa la

b c b c d c d e d e f e f g f
sa ut sa ut re ut re mi re mi fa mi fa sol fa.

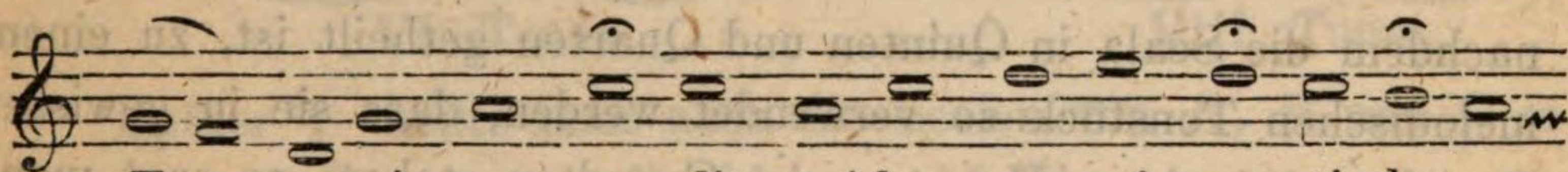
Terzen.

c e d f e g f a g h a c h d
ut mi re fa mi sol fa la sol si la ut si re

**Quarten.****Quinten.****Mit Sekunden verbundene Quinten.****Wesentliche Töne der regelmässigen modi.**



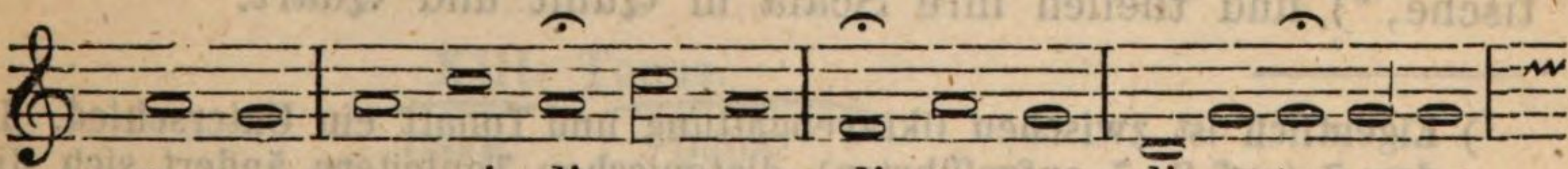
Anmerk. Leichtere gregor. Gesänge, z. B. die marianischen Antiphonen, einige Hymnen, das Credo etc. (siehe Mettenleiters Manuale breve) sind auch für Schwächere ausführbar, wenn die Ausdauer nicht fehlt. Quintilian sagt ja: „Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia conualescunt,“ und das gilt gewiss auch vom einfachen Sänger, nicht bloss vom „Sangmeister.“ Hier folge noch ein Exercitium in Glarean's und Gerbert's Werken aufgeführt, das alle Intervalle interessant und originel vereinigt. Es soll aus dem 12. Jahrhundert stammen.



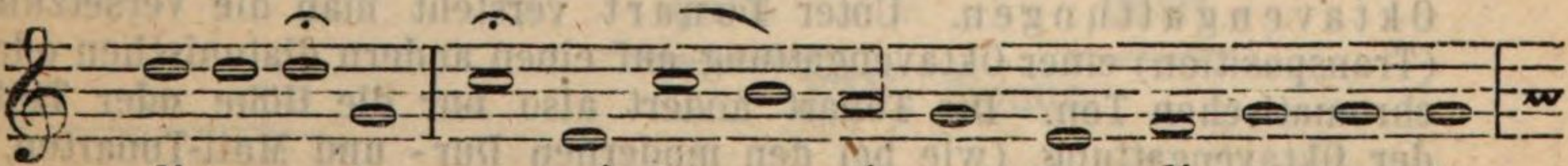
Aus 3×3 (9, ohne den Einklang) Intervallen ist jeder Gesang



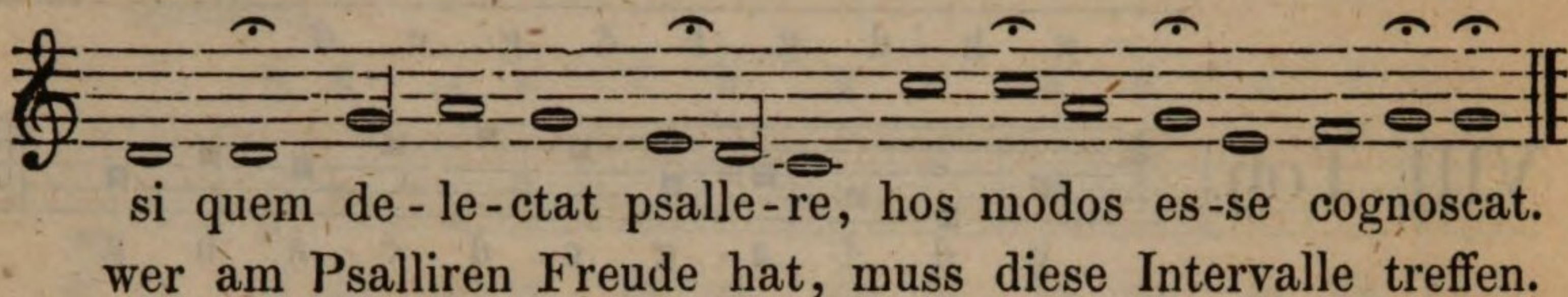
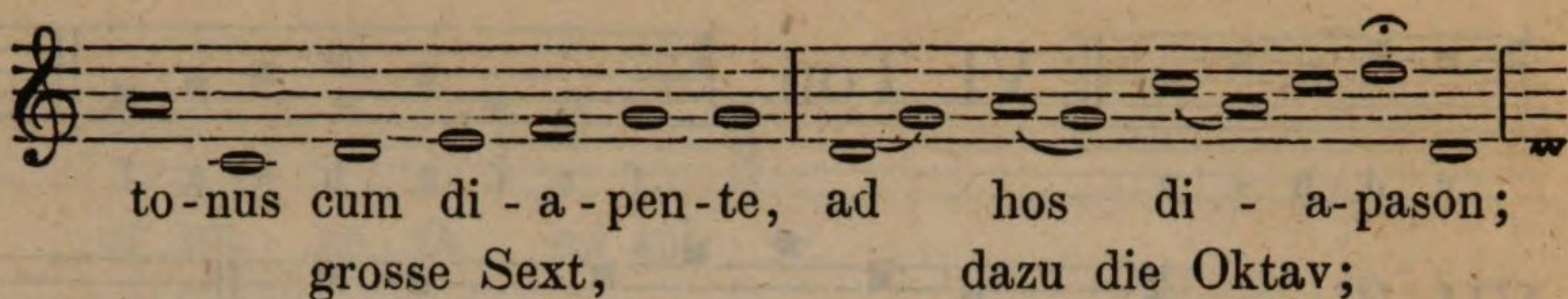
zusammengesetzt, nämlich: Einklang, kleine Sekund ($1\frac{1}{2}$ Ton),



Ganzton, kleine Terz, grosse Terz, Quart,



Quint, kleine Sext,



B. Kenntniss.

a) Theoretischer Theil.

§. 13. Entwicklung der Kirchentonarten.

Wenn die Töne einer der sieben diatonischen Tonleitern, nachdem die Scala in Quinten und Quarten getheilt ist, zu einem melodischen Tonstück so verwendet werden, dass sie in gewisser Beziehung zu einem Haupt- oder Grundton stehen, so sagt man: „der so gebildete Gesang gehe aus einer Kirchentonart, Oktavengattung, ¹⁾ Tonus, modus.“

St. Ambrosius, Bischof von Mailand, † 397, nahm die Tonreihen von D, E, F, G zur Bildung von Gesängen. Diese vier Tonarten heissen noch jetzt ambrosianische oder authentische, ²⁾ und theilen ihre Scala in Quint und Quart.

¹⁾ Eigentlich ist zwischen Oktavengattung und Tonart ein Unterschied. In den 7 (auf S. 7 aufgeführten) diatonischen Tonleitern ändert sich die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne je nach dem Grundton, und diese innerlich von einander verschiedenen Tonreihen heissen Oktavengattungen. Unter Tonart versteht man die Versetzung (Transposition) einer Oktavengattung auf einen andern diatonischen oder chromatischen Ton. Die Tonart ändert also nur die Höhe oder Tiefe der Oktavengattung, (wie bei den modernen Dur- und Moll-Tonarten.)

²⁾ αὐθεντικός, echt, ursprünglich; wohl auch, weil sie die Grundlage der übrigen Tonarten abgeben.

Der heil. Papst Gregor fügte den vier ambrosianischen Kirchentönen vier neue hinzu, indem er an den Anfangs- oder Grundton jeder der vier authent. Tonarten, eine Quarte unten anfügte, so dass der Grundton der Haupttonart die Quarte der neuen wurde, welche man Nebentonart oder plagalische¹⁾ nannte.

Uebersicht der ambros. und gregor. Modi.

I. Tonus. III. Tonus.

Quart Quint Quart Quint

Quint Quart Quint Quart

II. Tonus. IV. Tonus.

V. Tonus. VII. Tonus.

Quart Quint Quart Quint

Quint Quart Quint Quart

VI. Tonus. VIII. Tonus.

IX. Tonus. XI. Tonus.

Quart Quint Quart Quint

Quint Quart Quint Quart

X. Tonus. XII. Tonus.

XIII. Tonus.

Quart Quint

Quint Quart

XIV. Tonus.

Später²⁾ theilte man auch die Scalen von A, H und C in Quinten und Quarten, und erhielt so 14 Oktavengattungen.

¹⁾ *πλαγιος*, hergeleitet, entlehnt, aus den authentischen nämlich.

²⁾ Guido scheint die 14 Oktavengattungen schon gekannt zu haben; Glarean 1488—1563 behandelt in seinem Dodecachordon 12 modi, da

In den römischen Gesangsweisen des gregor. Chorals finden sich der IX. und X., XIII. und XIV. Ton selten, der XI. und XII. Ton beinahe nirgends mehr rein.¹⁾ Unstreitig wäre die Beibehaltung der 14 Oktavengattungen consequent, und es ist nur zu bedauern, dass durch Nichtbeachtung ihrer Eigenthümlichkeiten eine Vereinfachung üblich wurde, die mehr eine Verwirrung zu nennen ist. Man reducirte nämlich die 14 modi in folgender Weise:

Wird jeder der ersten sechs Oktavengattungen ein $\flat$ als wesentliches Vorzeichen beigegeben, so kommt beim 1. Ton das Tonverhältniss des 9., beim 2. das des 10. etc. zum Vorschein, wie Tabelle zeigt:

	1	2	3	4	5	6	7	8	
1.	d	e	f	g	a	b	c	d	I.
9.	a	h	c	d	e	f	g	a	
2.	a	b	c	d	e	f	g	a	II.
10.	e	f	g	a	h	c	d	e	
3.	e	f	g	a	b	c	d	e	III.
11.	h	c	d	e	f	g	a	h	
4.	b	c	d	e	f	g	a	b	IV.
12.	f	g	a	h	c	d	e	f	
5.	f	g	a	b	c	d	e	f	V.
13.	c	d	e	f	g	a	h	c	
6.	c	d	e	f	g	a	b	c	VI.
14.	g	a	h	c	d	e	f	g	

Die ersten 6 modi können also entweder mit wesentlichem $\flat$, oder mit vorherrschendem h gebraucht werden; der VII. und VIII. Tonus bleiben unverändert.

man die Scala von H wegen der verminderten Quint selten zur Bildung von Gesängen benützte.

¹⁾ Die Intonation und Fortführung des Credo in einigen älteren auch gedruckten Chorbüchern deutet unverkennbar auf die Finale h und den

§. 14. Namen und Wesen der Kirchentonarten.

Die vierzehn (acht) Oktavengattungen werden in zwei Klassen getheilt, in authentische und plagale. Man bediente sich der einfachen Zahlenamen für die authent. und plag. modi, primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus etc. Die griechischen Namen wurden erst später üblich¹⁾ in folgender Weise:

Modi authentici.

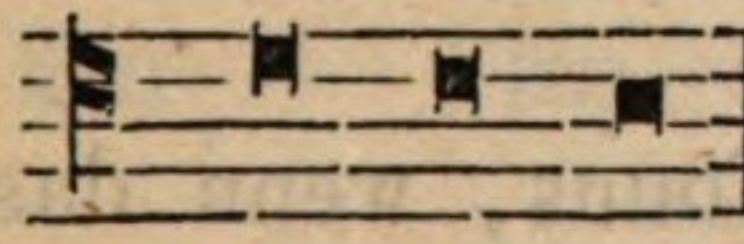
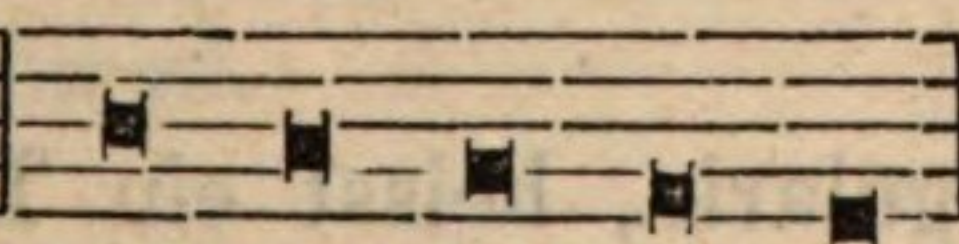
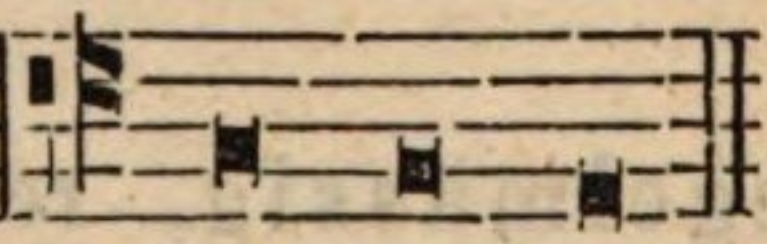
Modi plagales.

I. Dorius. III. Phrygius. II. Hypodorius.²⁾ IV. Hypophrygius.
V. Lydius. VII. Mixolydius. VI. Hypolydius. VIII. Hypomixolydius.
IX. Aeolius. (XI. Hyperaeol.) X. Hypoaeolius. (XII. Hyperphrygius.)
XIII. (XI.) Jonicus. XIV. (XII.) Hypojonicus.

Beim Vergleiche der auth. modi mit den plag. ergibt sich:³⁾

1. Die authentischen sind aus einer Unterquint und Oberquart gebildet; bei den plagalen liegt die Quint oben und die Quart unten. Sie haben also gleiche Quarten und Quinten, nur haben diese bei der authentischen eine andere Lage als bei der plagalen.

2. Die authentische und ihre plagale Tonart mitsammen haben einen Umfang (ambitus) von elf Noten. Fünf sind bei den gemein, drei hat jede eigens, z. B.

I. Tonus.	I. & II. Tonus.	II. Tonus.	
			u. s. w.

3. Der I. und VIII. (d—d), II. und IX. (a—a), III. und X. (e—e), IV. und XI. (h—h), V. und XII. (f—f), VI. und XIII.

XII. Ton hin. Manche Gesänge, die jetzt als irregulär bezeichnet werden, dürften einer der letzten 6 Oktavengattungen angehört haben.

¹⁾ Etwa im 10. Jahrh.; jedenfalls ist seit Glarean in Freiburg († 1563) Einheit in dieser Benennung. Die modi auf h und f führt er aber nicht auf. Mit den Tonarten der alten Griechen haben unsere modi trotz der griechischen Namen nichts gemein.

²⁾ Das *ὑπο* deutet auf die unten an den Grundton gefügte Quart.

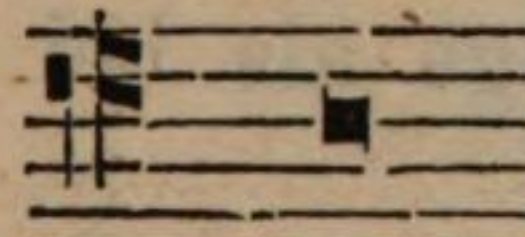
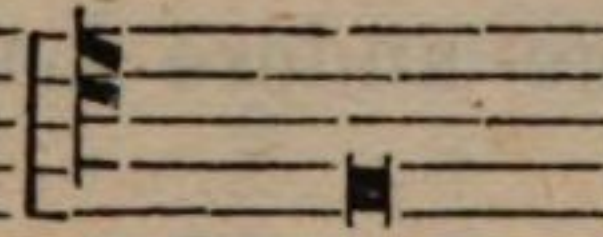
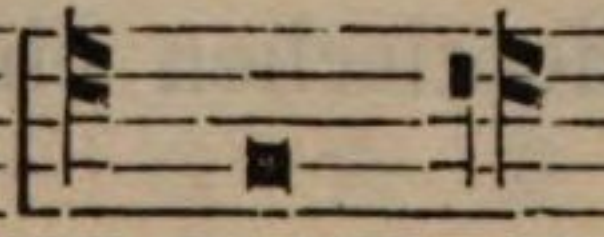
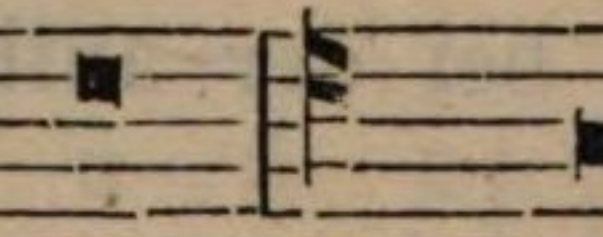
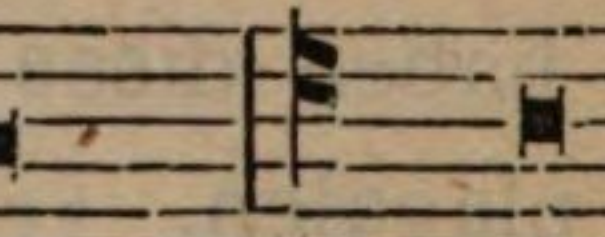
³⁾ Man habe das Schema in §. 13 vor Augen!

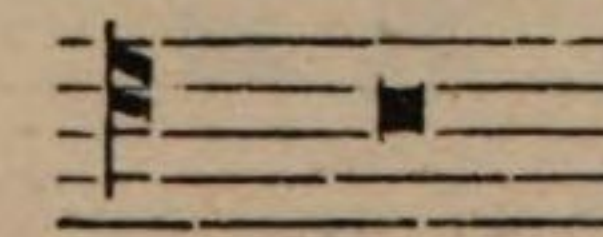
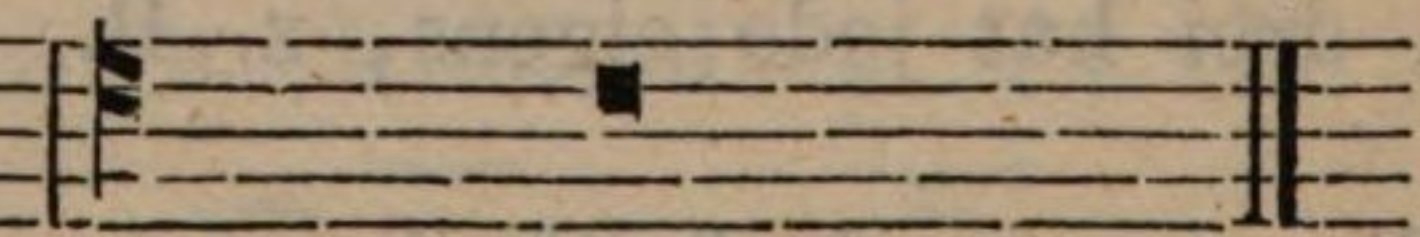
(XI.) (c—c), VII. und XIV. (XII.) (g—g) Modus haben wohl gleiche Tonleiter, sind aber durch die verschiedene Lage des Halbtones und die Quinten- und Quartenzusammensetzungen leicht zu unterscheiden. Beim I., III., VII., IX., XI. und XIII. (XI.) Ton folgt auf die Quint die Quart; beim II., VI., VIII., X., XII. und XIV. (XII.) liegt die Quart unter der Quint.

4. Die $\ominus$ (weissen Noten) im Schema des §. 13 bezeichnen den Anfang die Mitte und das Ende jeder Oktavengattung.

Die Anfangsnote jeder authentischen und der ihr entsprechenden plagalen Tonart heisst Grundton (tonus fundamentalis), Tonica, weil sich die Melodie auf ihn stützt, von ihm getragen wird. Sie heisst aber auch Finale (Schlussnote), weil jeder authentische und plagale Choralatz regelmässig mit ihr schliesst.

Die Finalen sind demnach folgende:

I & II	III & IV	V & VI	VII & VIII	IX & X
				
re	mi	fa	fa	sol

XI & XII	XIII & XIV (XI & XII)
	
si	ut

Regelmässig, regularis, heisst ein Tonus, wenn das Gesangstück mit der gewöhnlichen Finale schliesst, ausserdem unregelmässig, irregularis.

Die unregelmässigen Schlusstöne heissen Confinaltöne. Solche irreguläre Schlüsse finden sich in den meisten Ausgängen der Psalmtöne; auch der Hymnus „Gloria laus“ am Palmsonntag ist offenbar im I. Tonus geschrieben, hat aber die Finale f statt d; gleiches findet sich beim Offertorium „Confitebor“ in der Bittwoche. Das Graduale „Benedictus“ in der zweiten Messe des Weihnachtsfestes schliesst in g, sollte als V. Toni in f schliessen.

§. 15. Eintheilung der Kirchentonarten nach ihrem Tonumfang (ambitus).

Aus dem Tonumfang der authentischen und plagalen modi und aus verschiedenen Eigenthümlichkeiten in Verwendung der die Oktavengattung bestimmenden Töne ergeben sich neue Unterschiede bei den Choralgesängen:

Die Tonart ist:

1. Vollständig, *tonus perfectus*, wenn im authentischen *modus* der Gesang die Oktav der Finale berührt; oder — wenn die Melodie in der plagalen Tonart bis zur Quint oder Sext der Finale steigt und die Unterquart erreicht.

Beispiele: Folgende Communio des 4. Adventsonntages ist im I. Ton geschrieben, und enthält alle Töne des authentischen *modus*.

Ec-ce, Vir-go con-ci - pi-et et pa - ri-et

fi - li-um, et vo-ca-bi-tur nomen e - jus

Em - ma - nu-el.

Das Offertorium „Benedictus“ am Sonntag Quinquagesima, III. Toni; der Introitus „In medio“ in comm. Doct., VI. Toni; das Offertorium „Exaltabo te“ am Aschermittwoch, X. Toni, sind ausser vielen andern ebenfalls im Ton. perf. geschrieben.

¹⁾ Das Grad. Antv. 1599, dem diese Leseart entnommen ist, enthält an dieser Stelle, wie sonst noch häufig, die *plica*, (siehe §. 5).



2. Unvollständig, *Tonus imperfectus*, wenn die authent. Tonart nicht bis zur Oktav der Finale geht, oder die plagale die Quart unter der Finale nicht erreicht. Besonders die Antiphonen zu den Tagzeiten, die Lamentationen der Charwoche (VI. Toni) und viele kleinere Gesangsformeln, wie die Psalmin-tonationen, gehören hieher.

3. Mehr als vollständig, *Tonus plusquamperfectus* oder *superabundans*, ist die authent. Tonart, wenn sie ihre Finale nach unten oder die Oktav der Finale nach oben um einen Ton überschreitet; die plagale, wenn sie der Quart unter der Finale noch einen Ton zufügt.

Im Hymnus „A solis ortus“ zu Weihnachten (III. Toni) z. B. ist die Finale e dreimal nach unten überschritten, schon die Anfangsnote ist d. — Das 6. Resp. der Matutin am Charfreitag, VIII. Toni, mit der Finale g hat einmal c, also einen Ton unter der Quart. Die Antiphon zum Magn. in II. Vesp. Ascens. Dni, II. Toni, hat ein g unter der Quart der Finale d.

4. Gemischt, *Tonus mixtus*, ist die Tonart, wenn sie ihren natürlichen ambitus um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet, so dass die authent. und plagale Tonart sich gleichsam vermischen. Als Beispiele seien angeführt: das *Te Deum laudamus*, in dem die Melodie mit den Worten „salvum fac populum“ plötzlich vom III. Ton in den IV. übergeht, und bis zum Schlusse als Ton. III. und IV. mixtus sich bewegt. Die Fronleichnamssequenz „Lauda Sion“ ist in ähnlicher Weise eine Mischung vom VII. und VIII. Ton; das Graduale „Tecum principium“ in der ersten Messe zu Weihnachten bewegt sich ebenfalls im IX. und X. modus.

5. Untermischt, *T. commixtus*, nennt man eine Tonart, wenn Töne und Wendungen eines andern, authent. oder plagalen modus, der ihr nicht entspricht, in sie gemengt werden. Beispiele des *T. commixtus* sind selten; das Gradual-Alleluja am 4. Adventsontage kann als Mischung des I. Ton. mit dem III. genommen werden.

6. Der Tonus wird communis perfectus genannt, wenn die authentische Tonart bis zur Unterquart der Finale (also in die plagale), die plagale bis zur Oktav der Finale (also in die authentische) reichen. Die Melodie umfasst dann die elf Töne der authent. und ihrer plagalen Tonart. Beispiel: Die Ostersequenz „Victimae Paschali“ enthält die 11 Töne des I. und II. modus; von a, der Unterquart der Finale d, bis d, der Oktav der Finale. Das Graduale „Qui sedes“ am 3. Adventsonntag, VII. et VIII. Ton, geht von d bis g, und berührt die elf Töne.

7. Manche Gesänge enthalten Intervalle und Tonverbindungen, die gleichsam einzig in ihrer Art sind, und von vielen Theoretikern als irregulär (siehe §. 14, 4.) bezeichnet werden, weil sie meist auch unregelmässige Finalen haben. Diese Unregelmässigkeiten dürften aber mehr der Confusion, welche durch die Nichtbeachtung resp. Reducirung der modi auf a, h und c in den Chorbüchern sich eingefunden hat, sowie den Moden und Launen der Choralisten und der Unkenntniss oder Unachtsamkeit der Abschreiber zuzurechnen sein. Besonders in den Gradual-Allerluja herrscht manchmal sehr viel Freiheit, ja Unordnung und unmelodische Tonverbindung.

§. 16. Merkmale der Kirchentonarten.

Um zu erkennen, in welchem Tone eine Choralmelodie geschrieben sei, hat man drei Merkmale:

1. Den Ambitus. Er deutet an, welcher Tonleiter die Melodie angehöre, ob diese Tonleiter ganz oder theilweise in ihr enthalten sei; er verursacht auch die Unterscheidung der modi in perfecte etc. nach §. 15., Seite 33.

2. Die Finale. Sie gibt regelmässig den sichersten Aufschluss über den modus einer Choralmelodie. Siehe §. 14. S. 32.

3. Die Dominante.¹⁾ Sie ist der im Tonstück herrschende Ton, und ist bei jedem modus eine andere, hilft darum auch

¹⁾ Im neuern Tonsystem ist Dominante die Quint der Tonica, des Grundtones; und zwar hauptsächlich die Quint nach oben, z. B. von c ist g die Oberdominante, f die Unterdominante.

vorzüglich zum Auffinden des modus. Die Tabelle stellt die Finalen und Dominanten der 14 Oktavengattungen zusammen:

Toni.	Final.	Domin.	Toni.	Final.	Domin.
I.	d	a	VIII.	g	c
II.	d	f	IX.	a	e
III.	e	c	X.	a	c
IV.	e	a	(XI.	h	g)
V.	f	c	(XII.	h	e [d])
VI.	f	a	XIII. (XI.)	c	g
VII.	g	d	XIV. (XII.)	c	e

Um die plagalen Töne von den authent. zu unterscheiden — beide haben gleiche Finalen — sehe man also, ob mehr als Ein Ton unter der Finale vorkommt, und wie die Dominante heisst.

Finale und Dominante miteinander geben die Repercussion, ¹⁾ Wiederschlag, d. h. Intervalle, die in den einzelnen modis häufig vorkommen. Nach obiger Tabelle ist also die Repercussion: des I. Tones re-la, II. re-fa, III. mi-ut, IV. mi-la, V. fa-ut, VI. fa-la, VII. sol-re, VIII. sol-ut, IX. la-mi, X. la-ut, XI. si-sol, XII. si-mi (re), XIII. (XI.) ut-sol, XIV. (XII.) ut-mi.

4. Ist man nach Untersuchung dieser Merkmale noch im Zweifel über den Tonus, so können folgende Anhaltspunkte benutzt werden: a) Man suche nach dem Intervall der Quint oder Quart (denn eines dieser Intervalle findet sich doch in den meisten Choralgesängen), und beachte in demselben die Lage der Halbtöne. In jedem der sieben Paare von Oktavengattungen liegt nämlich der grosse Halbton in Quart und Quint auf einer andern Stufe. Wird die Tonleiter von unten nach oben gezählt, so enthält folgende Tabelle die Lage der Halbtöne.

¹⁾ Für die gewöhnlichen 8 modi finden sich die jeder Tonart eigenthümlichen Intervalle (die Repercussionen) auf S. 26. unter den Intervallübungen.

Modi Authent. et Plagales.	Halbtöne der	
	Quint.	Quart.
I. und II.	Von der 2. zur 3.	Von der 2. zur 3.
III. „ IV.	„ „ 1. „ 2.	„ „ 1. „ 2.
V. „ VI.	„ „ 4. „ 5.	„ „ 3. „ 4.
VII. „ VIII.	„ „ 3. „ 4.	„ „ 2. „ 3.
IX. „ X.	„ „ 2. „ 3.	„ „ 1. „ 2.
(XI. „ XII.)	(1 — 2. 4. „ 5.)	„ „ — „ —
XIII. (XI.) XIV. (XII.)	„ „ 3. „ 4.	„ „ 3. „ 4.

Im VII. und VIII. Tone z. B. ist also der Halbton der Quint von der Terz zur Quart, der Halbton der Quart von der Sekund zur Terz etc.

b) Die authent. Tonarten gehen allmählig zur Finale über, die plagalen oft sprungweise. c) Wird die Quint ober der Finale besonders hervorgehoben, so ist die Tonart authentisch. d) Jeder Modus hat Töne, mit denen der Choralsatz gerne anfängt. Für die acht Kirchentonarten lassen sich als regelmässige Anfangsnoten (Intonationen) folgende aufzählen:

Ton. I: ut, re, fa,

Ton. II: la, ut, re, fa.

Ton. III: mi, sol.

Ton. IV: re, mi, fa, la.

Ton. V: fa, ut.

Ton. VI: ut, fa, la.

Ton. VII: sol, si, re.

Ton. VIII: re, fa, sol, ut.

c) Beim Abschluss eines kürzeren melodischen Satzes hat jeder Modus eine eigenthümliche Cadenz (Fall). Ausser dem Schluss auf Finale und Dominante bilden die authentischen Modi einen Schluss auf die sogen. Mediante,¹⁾ die plagalen auf den tiefsten Ton ihrer Scala, z. B. beim 2. Ton auf la. Der 4. Ton hat statt si meist ut. Es werden übrigens auch andere Töne zur Bildung von Schlüssen verwendet, z. B. ut, sol beim 1. und 2., fa beim 8. Ton u. s. w.

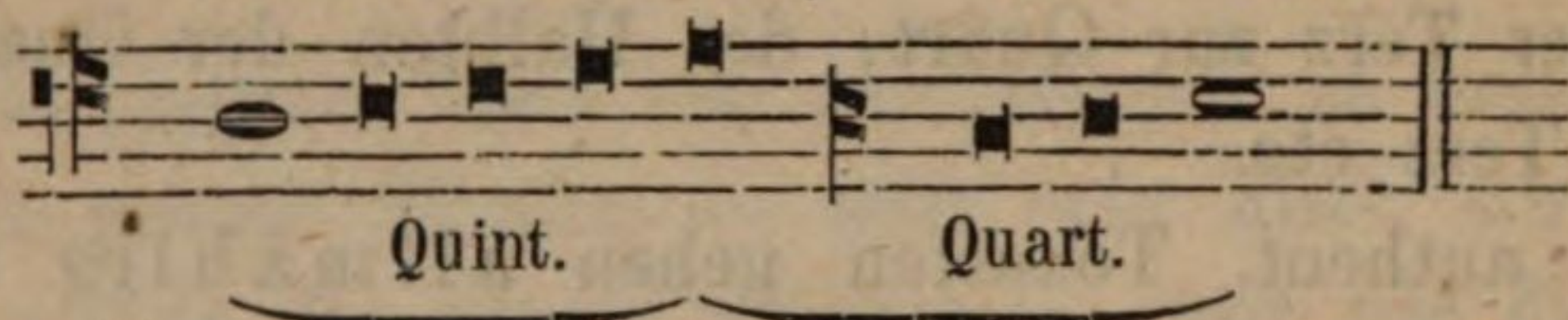
¹⁾ Mediante ist die Mitte zwischen Tonica und Dominante, im gregor. Choral die Terz unter der Dominante. Im siebenten Tone ist nicht si, sondern ut Mediante.

§. 17. Wesen und Eigenschaften des I. & II., III. & IV. Tonus.

Es gibt eine Grundregel beim Choralgesange, die bei den einzelnen Oktavengattungen angewendet werden muss: „Eine übermässige Quart, Tritonus, und eine verminderte Quint sind unzulässig im Choral, und müssen, wo sie dennoch sich finden, in reine Intervalle verwandelt werden.“

Diese Regel in Verbindung mit der Zusammensetzung der einzelnen Tonreihen macht folgende Bemerkungen über die einzelnen Oktavengattungen wünschenswerth:

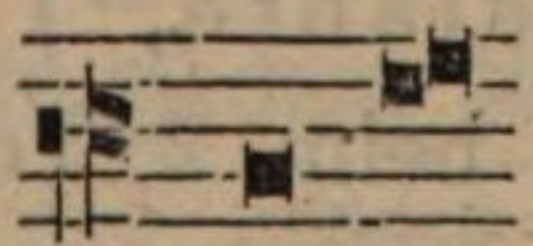
Modus I. dorius, authenticus.

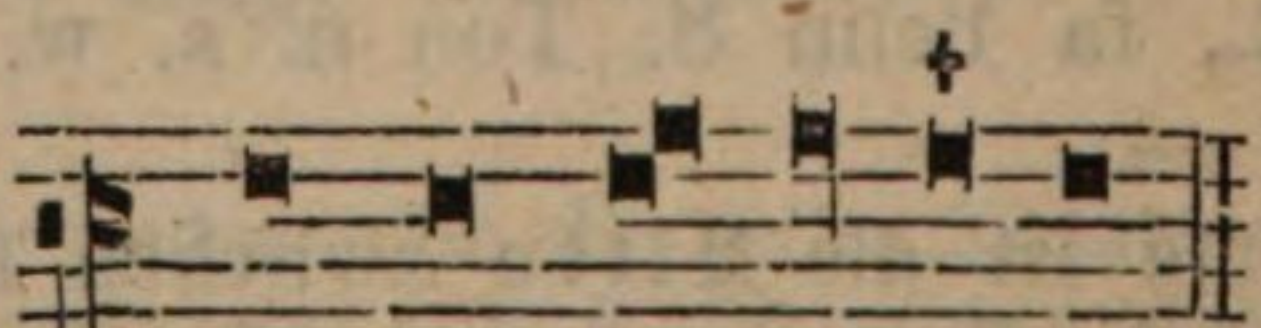


Kleine Terz d—f und a—c, grosse Sext d—h, kleine Sept d—c ergeben sich aus der Tonleiter. Das h ist ihm wesentlich, da die obere Quart h—d den Halbton h—c von der 2. zur dritten Stufe haben muss. Be soll nur dann gesetzt werden, wenn der Triton zu vermeiden ist, oder die Melodie nicht über h hinausgeht. In der Communio am 4. Adventsonntage finden sich beide Fälle:



Die Figur d— a — b — a kehrt unzähligemal in den Gesängen des I. Tones wieder. Im Hymnus Ave maris stella jedoch

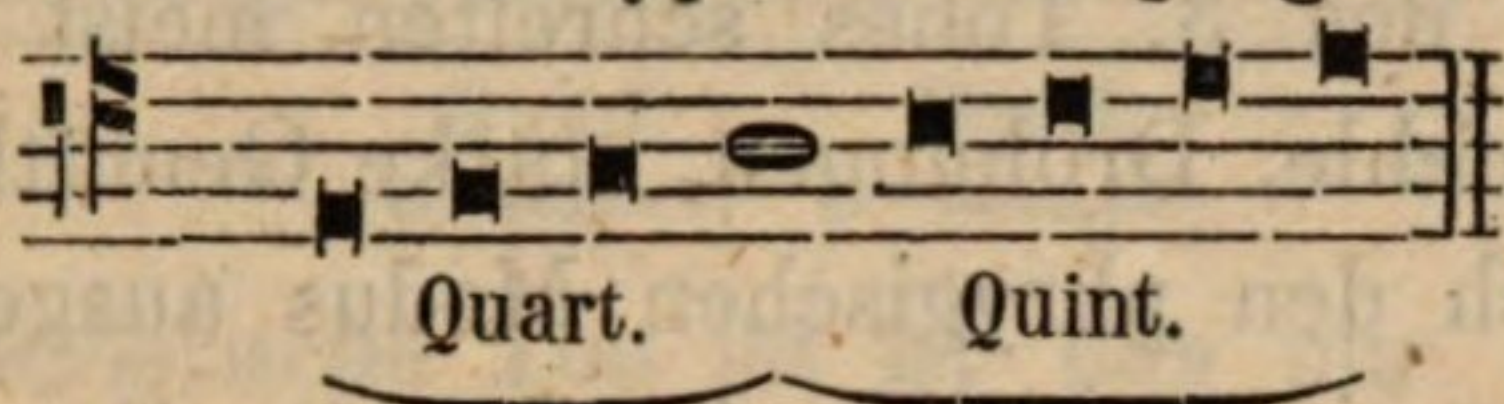
ist die 3. Note  nicht in b zu verwandeln, da sich die Melodie sogleich bis in die Oktav emporschwingt. Auch bei absteigender Melodie bleibt das h in der Regel, wenn der ambitus

nicht über a hinausgeht z. B.  Magnum princi-pi-um...

Im 1. Tone sind u. a. folgende Choräle geschrieben: Introitus: „Gaudete“ am 3. Adventsonntag, Communio: „Gaudete“ in Comm. plur. Mm. temp. Pasch., Hymnus: „Ave maris stella,“ „Jesu corona Virginum,“ Offertorium: „Elegerunt Apostoli“ in festo S. Steph. Protom., Hymnus: „Ut queant laxis“ etc.

Die Gesänge des 1. Tones athmen Majestät, und dienen zum Ausdruck hehrer Feier, gemässiger Freude.¹⁾

Modus II., hypodorius, plagalis.



Kleine Terz a — c, d — f, und Sext a — f.

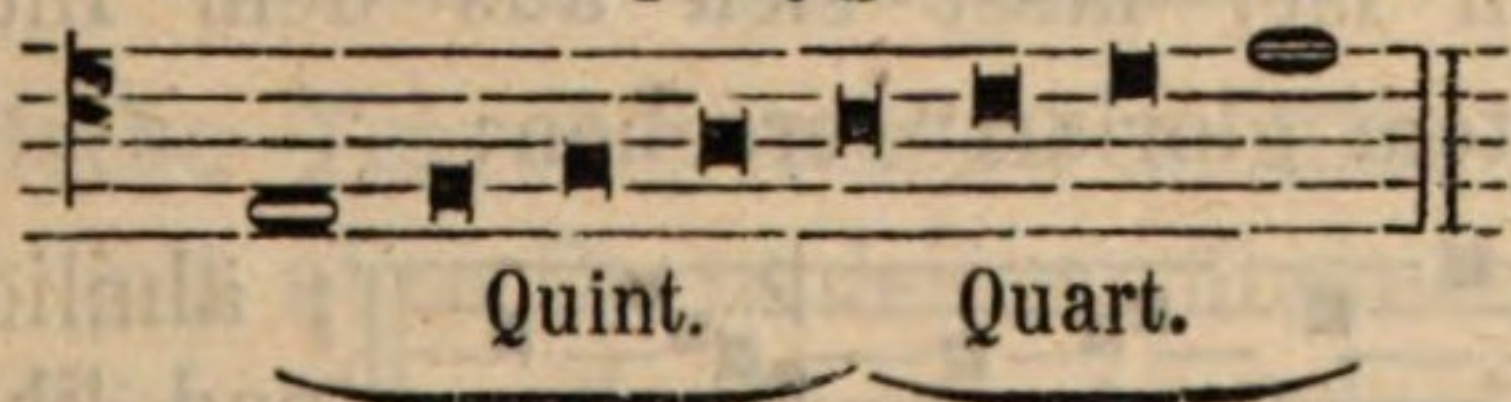
Uebersteigt diese Tonart ihre Finale um eine Sext, so wird dieses h in b verwandelt; ausserdem bleibt immer h. Die sieben mit O beginnenden Antiphonen vor Weihnachten erstrecken sich bis zum a unter der Finale, und zeigen auch, wie die Sext der

Finale in b verwandelt wird: gen-ti - um . . .

Der Charakter des II. Tones ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz gepaart mit Gottvertrauen.

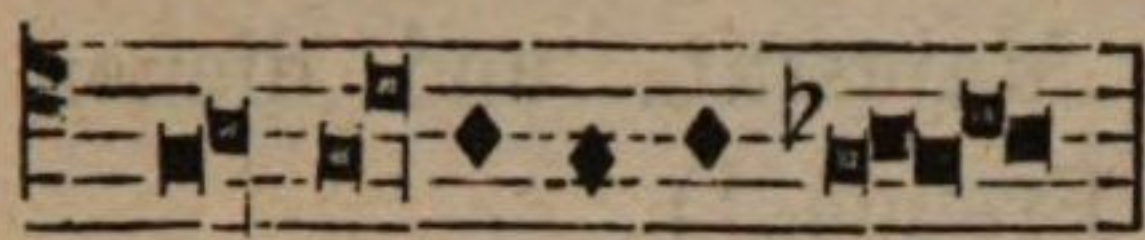
Beispiele: „Confitebor tibi“ Offertorium am Namen Jesufest. „Adorna thalamum“ Ant. am Lichtmesstage, Introitus: „Dnus dixit“ bei der 1. Messe des Weihnachtsfestes. In der Sequenz: „Victimae Paschali“ wechseln der I. und II. Ton ab.

Modus III., phrygius, authent.



¹⁾ Diese und die folgenden Charakteristiken der einzelnen Modi lehnen sich an die ausführlichen Darlegungen alter Schriftsteller, z. B. Guido's, Adam's von Fulda u. A. bei Gerbert, besonders an Cardinal Bona. Nicht Alles, was die Alten über den Eindruck der einzelnen modi geschrieben haben, ist Phantasie oder Vorurtheil. Die verschiedene Lage der Halbtöne und die diversen Intervallzusammensetzungen drücken unstreitig jedem Tonus einen eigenen Charakter auf.

Hervorragende Intervalle: Der grosse Halbton e—f, die kleine Terz e—g und a—c. Das h, als Quint der Finale, wird sehr selten in b verwandelt, und wenn es geschieht, so ist der Tonus ein commixtus geworden. Das Offertorium in Festo S. Joh. Ev. bietet ein Beispiel:



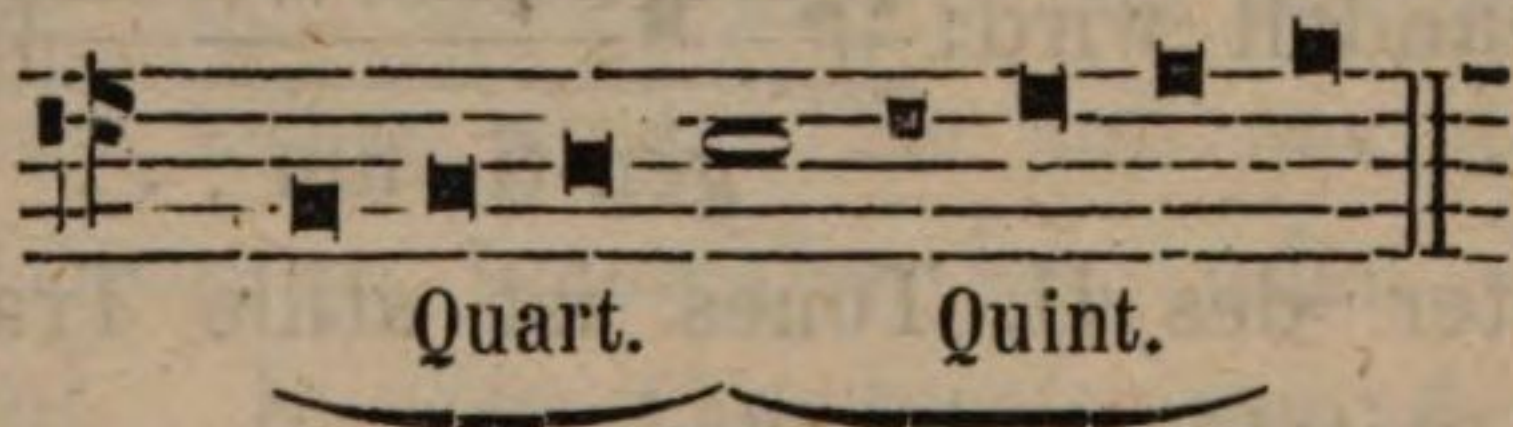
palma

Die Choräle des 3. Tones schreiten meist in weiten Intervallen einher; Befehle, Drohungen, starke Gemüthsbewegung werden treffend durch den phrygischen Modus ausgedrückt.

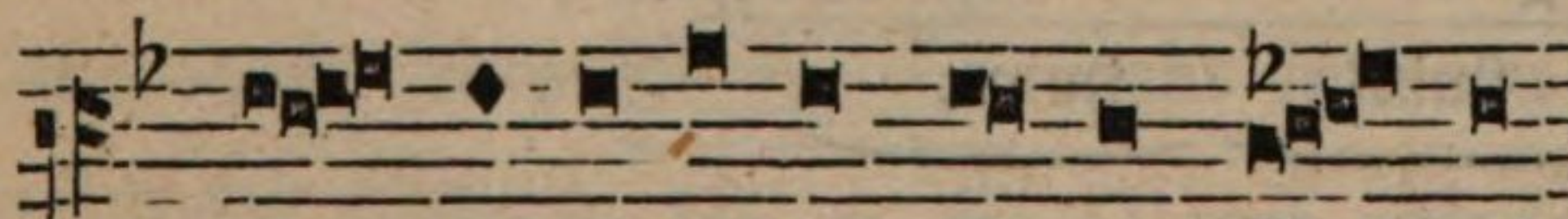
Beispiele: Introitus: „In nomine Jesu,“ „Sacerdotes tui Dne.“
Hymnus: „Deus tuorum,“ „Pange lingua,“ „A solis ortus,“ „Te
Joseph celebrent.“

Die Finale wird oft um einen ganzen Ton, manchmal um eine grosse Terz nach unten überschritten.

Modus IV., hypophrygius, plag.



Die Halbtöne h—c und e—f, die kleinen Terzen h—d und e—g sind wesentlich. Selten erstrecken sich Gesänge des IV. Tones bis zur Unterquart, und dieser fehlende Halbton findet sich um so öfter oben angefügt, so dass der ambitus hypophrygischer Choräle mehr zwischen c—c sich bewegt. Wie und wo das b anzuwenden ist, lässt sich aus dem Introitus in Coena Domini „Nos autem gloriari“ ersehen:



; ähnlich bei resurrectio
und liberati.

Do - mi-ni nostri Je - su Chri - sti . . .

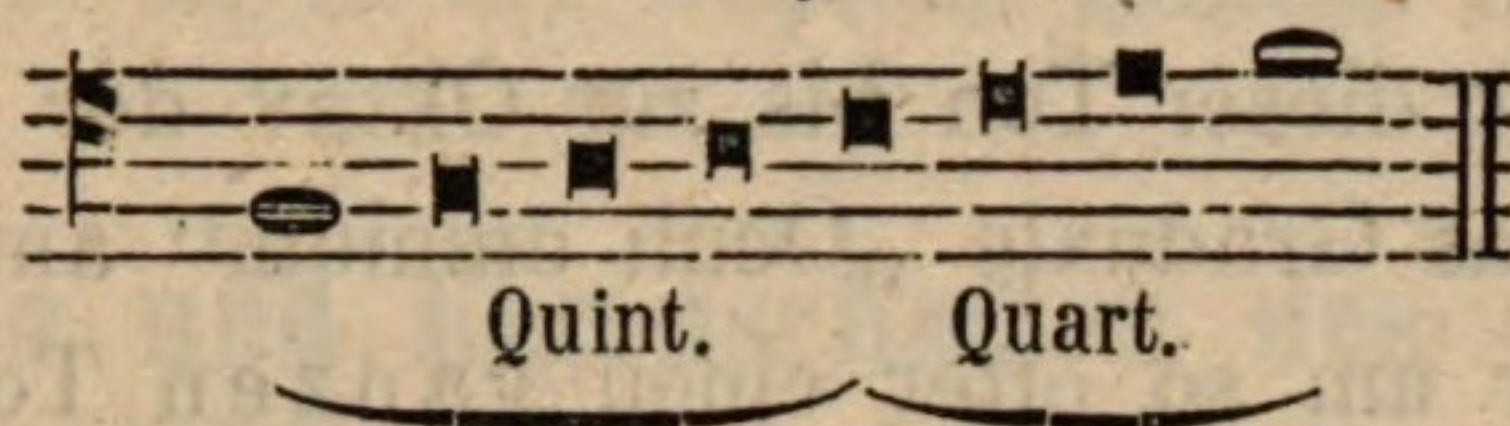
Dieser modus hat einen sanften, klagenden, wehmüthigen Charakter.

Beispiele: Offertorium: „Laetentur“ bei der 1., „Tui sunt coeli“ bei der 3. Messe in Nat. Dni, Communio: „Exulta“ der 2.

Messe, Hymnus: „Quodcumque in orbe,“ Introitus: „Resurrexi,“ „Nos autem gloriari.“

§. 18. Wesen und Eigenschaften des V. & VI., VII. & VIII. Tones.

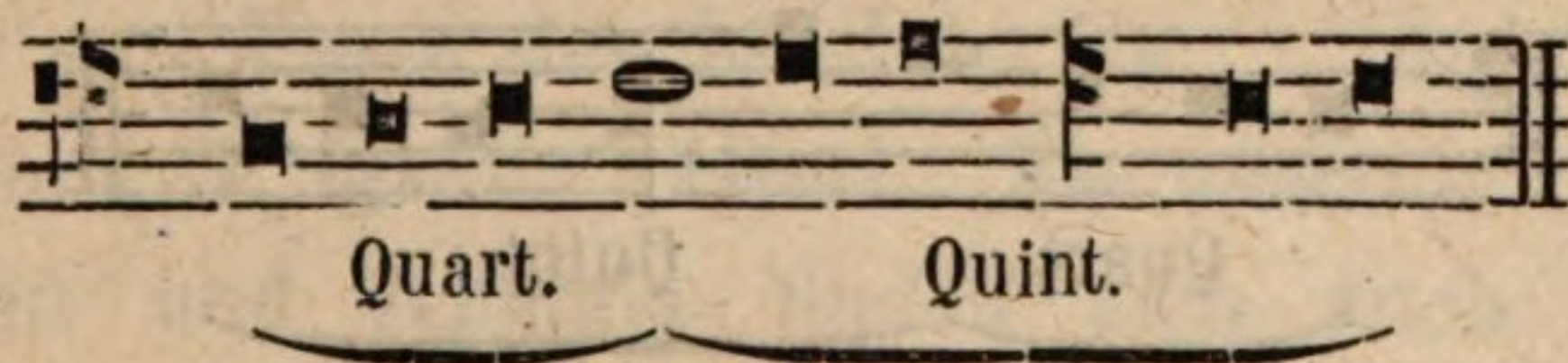
Modus V., lydius, auth.



Der charakteristische Ton ist h, das nur selten in b verwandelt werden kann. Dieses h verleiht dem lydischen Modus etwas Eindringliches, Majestätisches, Freudiges, und man nannte ihn delectabilis, laetus, jubilans. Dieser modus ist nicht mit dem transponirten jonischen, noch weniger mit dem hyperphrygischen Modus zu verwechseln.

Beispiele des unverkennbar reinen V. Tones sind u. a.: Der Introitus „Loquebar“ de Comm. Virg., die Allerheiligenlitanei, der Cantus Passionis, Introitus: „Circumdederunt me“ in Dom. Sept., Graduale: „Propter veritatem“ in Assumpt. B. M. V., „Priusquam“ in Nat. S. Joann. Bapt., Communio: „Intellige clamorem“ am 2. Fastensonntag.

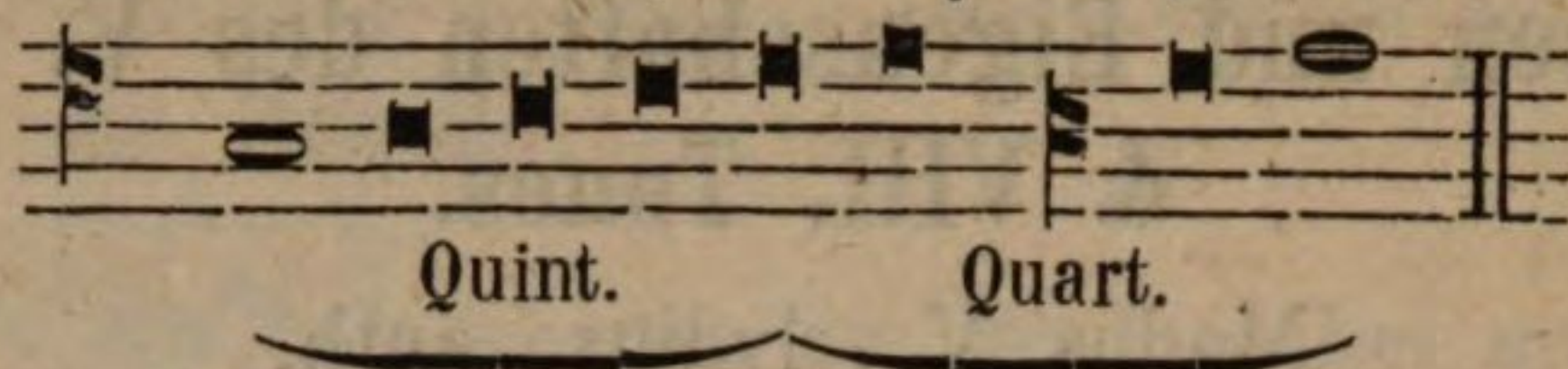
Modus VI., hypolydius, plag.



Die hypolydische Tonreihe stimmt zufällig mit unserer C-Scala, und daher mit allen Durtonleitern überein; auch steigt sie öfters um einen Ton über die Quint der Finale hinaus. Viele Gesänge stehen jetzt im reinen hypolydischen Modus, welche früher im hypojonischen standen. Die Lamentationen der Charwoche, der Introitus in Missa Def., in Comm. Doct. „In medio Eccles.,“ „Hodie scietis“ In Vig. Nat. Dni, „Esto mihi“ in Dom. Quinqu. etc. können dem 6. Tone beigezählt werden. Die tiefere Lage

und das häufige *b* verleihen dem 6. Tone liebliche Weichheit; er dient zum Ausdrucke andächtiger Herzensstimmung, stiller Trauer.

Modus VII., mixolydius, auth.



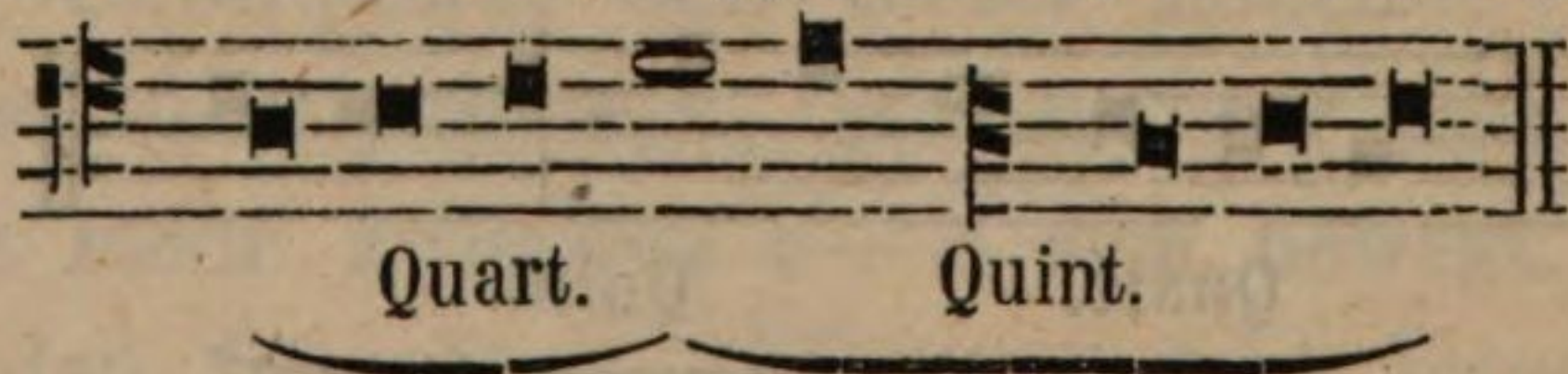
Selten reicht dieser Ton bis zur Oktav der Finale (ein Beispiel jedoch ist das Graduale „Oculi omnium“ am Fronleichnamsfeste), fügt aber um so öfter einen ganzen Ton unter der Finale hinzu.

Beispiele: „Asperges me,“ Communio: „Dne, quinque talenta,“ Introitus: „Oculi mei“ in Dom. III. Quadr., „Protexisti me“ in Comm. Mm. temp Pasch.

Dominica III. in Quadr. findet sich im Introitus bei „pauper“ das *b* zur Vermeidung des Triton; gleich darauf folgt *h*. Ueberhaupt kömmt bei Gesängen des VII. Tones selten die Relation *f—h* vor.

Majestät, Erhabenheit, Freude sind diesem Tone eigen; man vgl. den Intr. „Puer natus“ in Nativ. Domini. Aber auch rührende, erschütternde Gefühle lassen sich gut ausdrücken, wie in der Antiphon „Exaudi nos“ am Aschermittwoch.

Modus VIII., hypomixolydius, plag.



Kleine Terz *d—f*, *a—c*, *h—d*, grosse Sext *d—h*, kleine Sept oder grosse Sekund *d—c*.

Das *c* unter der Tonleiter findet sich häufig, so auch z. B. im Hymnus „Iste Confessor.“

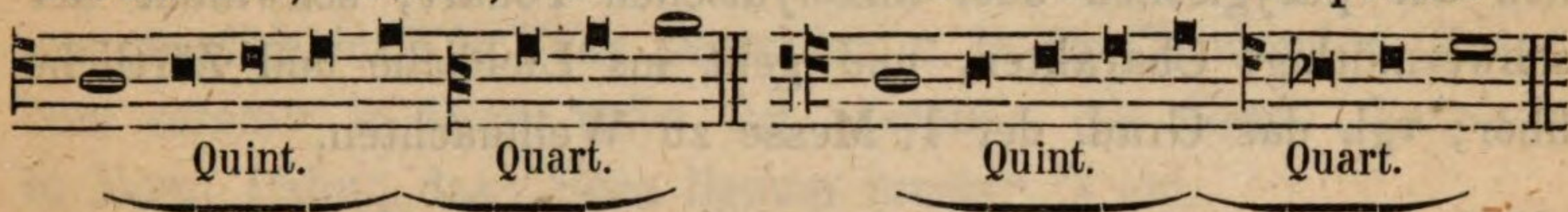
Die Tonleiter des VIII. ist mit der des I. Tones gleich, aber die melodischen Phrasen sind in beiden verschieden, sowie auch die Finale. Das *b*, welches nur des Tritons halber angewendet wird, ist im VIII. Ton nicht so häufig als im I.

Auffallend viel Choralgesänge sind im VIII. modus geschrieben. Beispielsweise seien erwähnt: Die Hymnen: „Veni Creator Spiritus,“ „Ad regias,“ „Crudelis Herodes,“ „Jam sol recedit.“ Introitus: „Ad te levavi,“ Dom. I. Adv. etc. Die Alten nannten ihn kräftig, männlich; auch tonus narrativus, Ton für Erzählung. Der VII. und VIII. Ton sind, besonders in längeren Gesängen, gerne gemischt; z. B. in der Sequenz „Lauda Sion.“

§. 19. Wesen und Eigenschaften des IX. & X., XI. & XII., XIII. (XI.) & XIV. (XII.) Tones.

Modus IX., aeolius, authent.

Auf Fin. D transponirt.

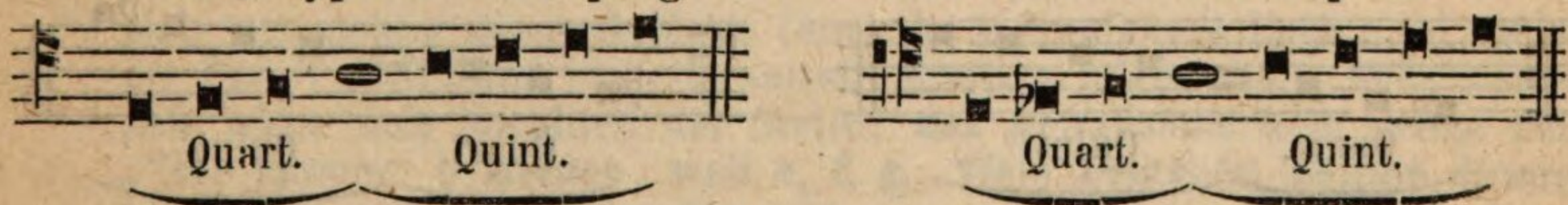


Kleine Terz (a — c und d — f) und Sext (a — f) geben ihm lieblich ernsten Charakter.

Ein sehr schönes Beispiel des IX. Tones bietet das Grad. „Hodie scietis“ in Vig. Nat. Dni. Die meisten Gesänge, welche früher dem IX. modus angehörten, stehen in den gedruckten Chorbüchern im ersten Ton mit häufigem b. Wollersheim ¹⁾ nennt als Beispiele dieses modus unter andern folgende Choralgesänge, die in den neueren Werken alle nach D transponirt sind: Communio „Exiit“ am Feste des hl. Joh. Ev., „Illumina“ in Sept., „Passer“ in Dom. 3. Quadr., Grad. „Ne avertas“ fer. 4. hebd. s. etc. Gradualien und Alleluja finden sich auch jetzt noch in römischen Ausgaben, die ohne Zwang den IX. modus erkennen lassen.

Modus X., hypoeolius, plagal.

Auf Fin. D. transponirt.

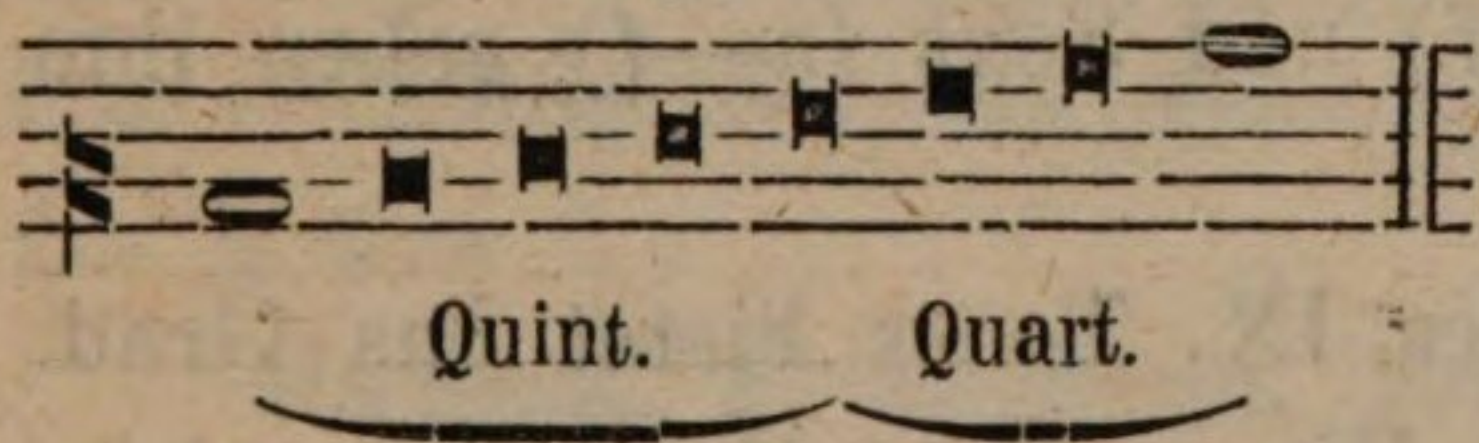


¹⁾ Theoret. prakt. Anweisung etc. Paderborn, Schöningh.

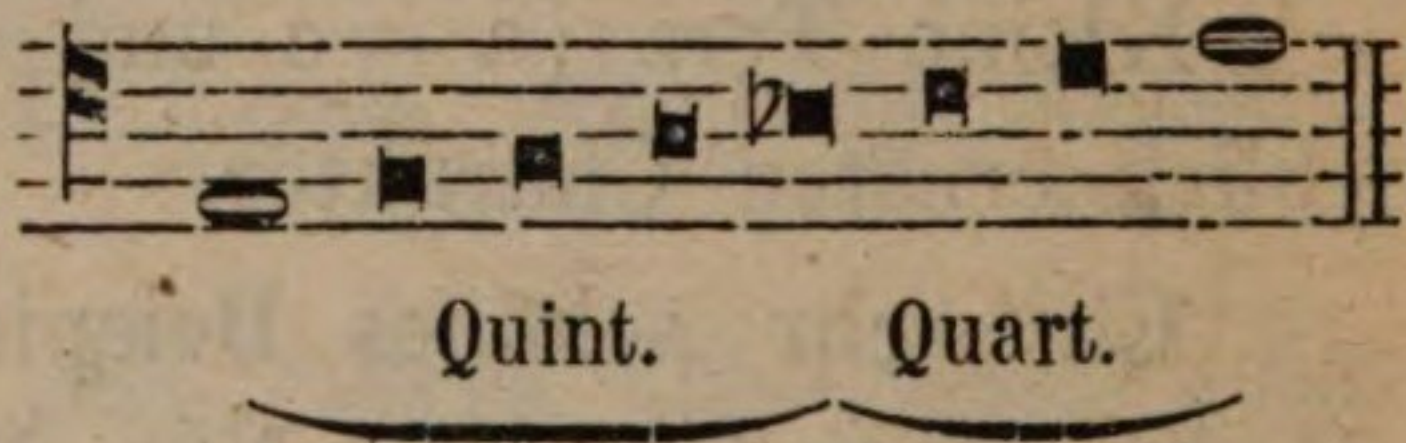
Der Halbton (e — f, h — c), die kleine Terz (e — g, a — c) und Sext geben diesem modus einen traurigen, düstern, und wehmüthigen Charakter. Viele Gesänge, die früher in diesem plagalen modus geschrieben waren, gehören jetzt dem II. Tone an, so z. B. das Offertorium: „Veritas mea“ in Comm. Mm. Mehrere aber finden sich noch rein, wie: das Offertorium „Exaltabo te,“ fer. IV. Cin., das Grad. „Angelis suis“ Dom. I. Quadr., „Haec dies“ zu Ostern, „Dne refugium“ Dom. I. p. Pent., die Comm. „Cantabo“ Dom. II. p. Pent.

Der IX. und X. Ton sind zu besserer Wirkung oft gemischt. Durch dieses Ineinandergreifen, noch mehr durch das Herbeiziehen der phrygischen oder mixolydischen Tonart, schwindet der schwermüthige Charakter, und geht ins Liebliche und Zärtliche über; vgl. das Grad. der 1. Messe zu Weihnachten.

Modus XI., hyperaeolius, auth.

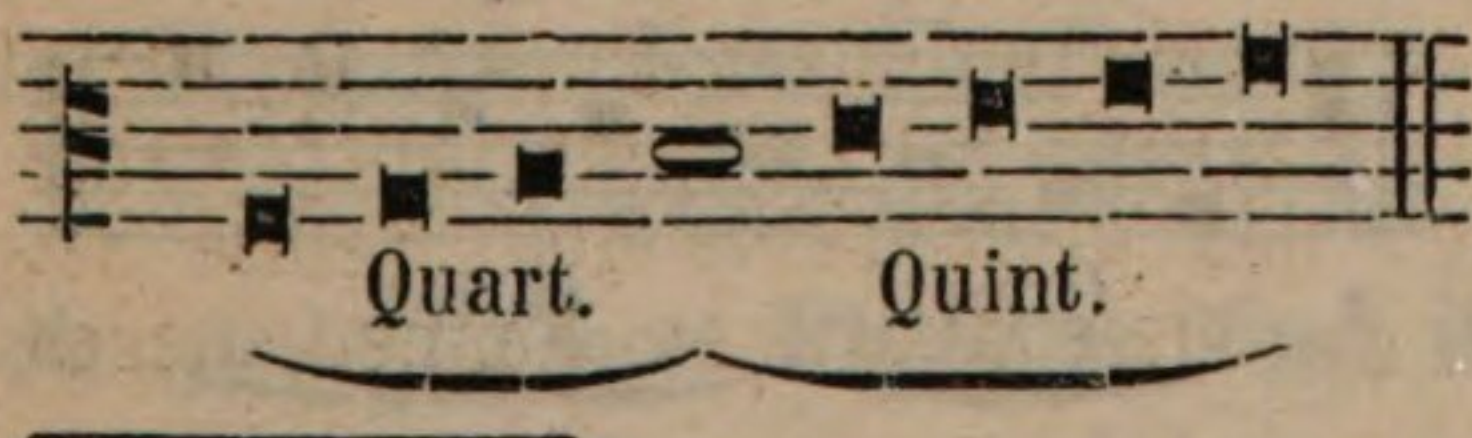


Auf Fin. E transponirt.

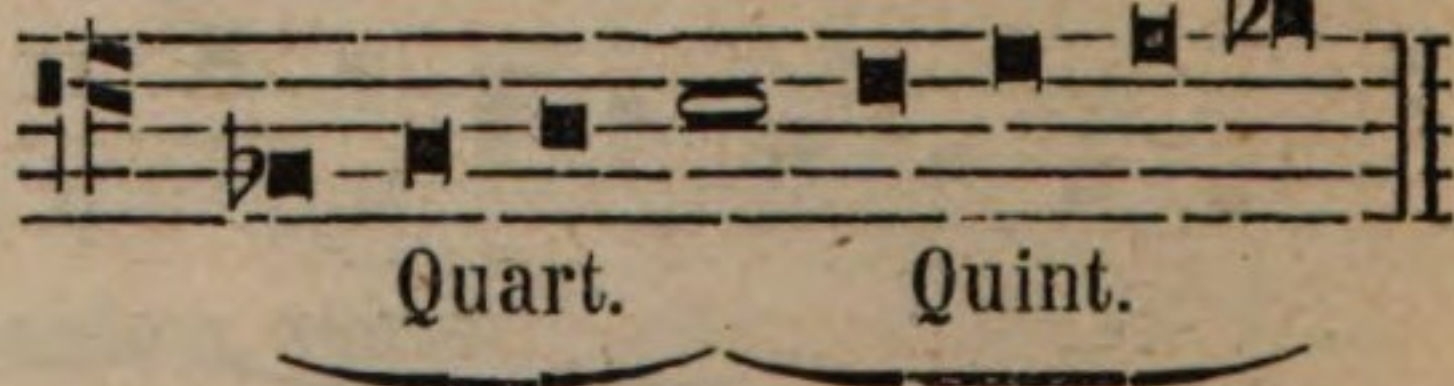


Dieser modus ist beinahe ganz verschollen, und doch zwingt die Consequenz, auch auf h ein Tongeschlecht zu gründen,¹⁾ und so manches Beispiel, das sich in alten Manuscripten findet, zur Annahme eines XI. modus. Man transponire z. B. das Offertor. „Confirma“ am Pfingstfest und besonders das Grad. „Exurge“ fer. 2. hebd. s. so, dass die letzte Note h wird, so fallen die beweg, und man hat die untadelhaften Fortschreitungen des XI. modus. Es mögen noch viele Gesänge, die wir jetzt III. Toni bezeichnen, im XI. komponirt worden sein.

Modus XII., hyperphrygius, plag.

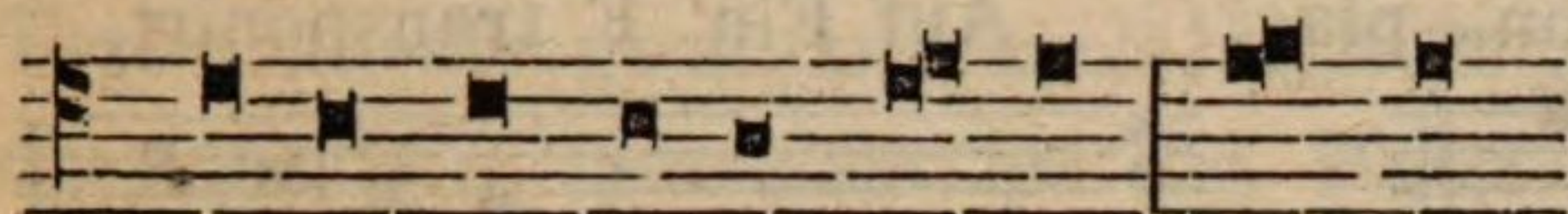


Auf Fin. E transponirt.



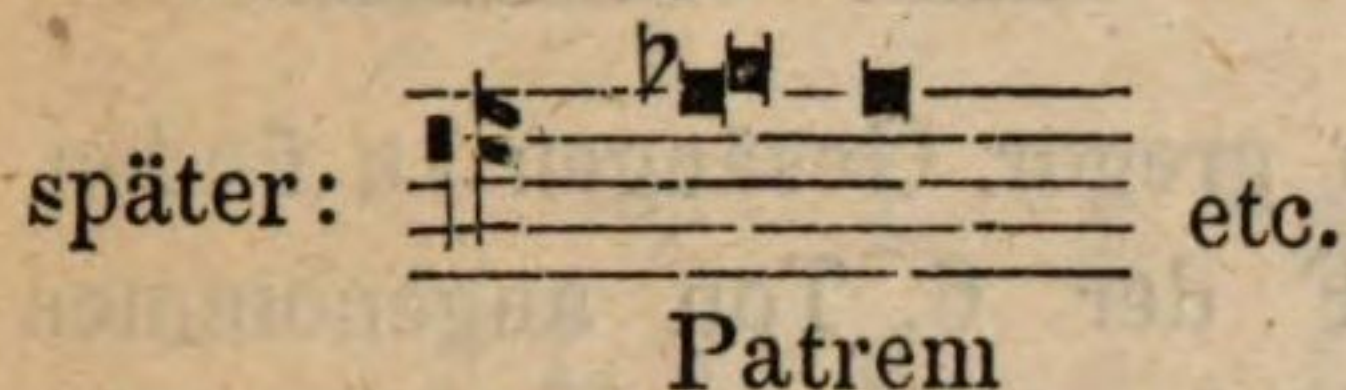
¹⁾ Die verminderte Quint h — f lässt sich umgehen, und rein, als solche, findet sie sich nicht, da c vorherrscht.

Gesänge, die jetzt im IV. modus stehen und häufig b haben, können beinahe mit Sicherheit als aus dem XII. modus transponirt betrachtet werden. Hieher rechne ich besonders das Credo, das sich in vielen alten Büchern noch so findet:



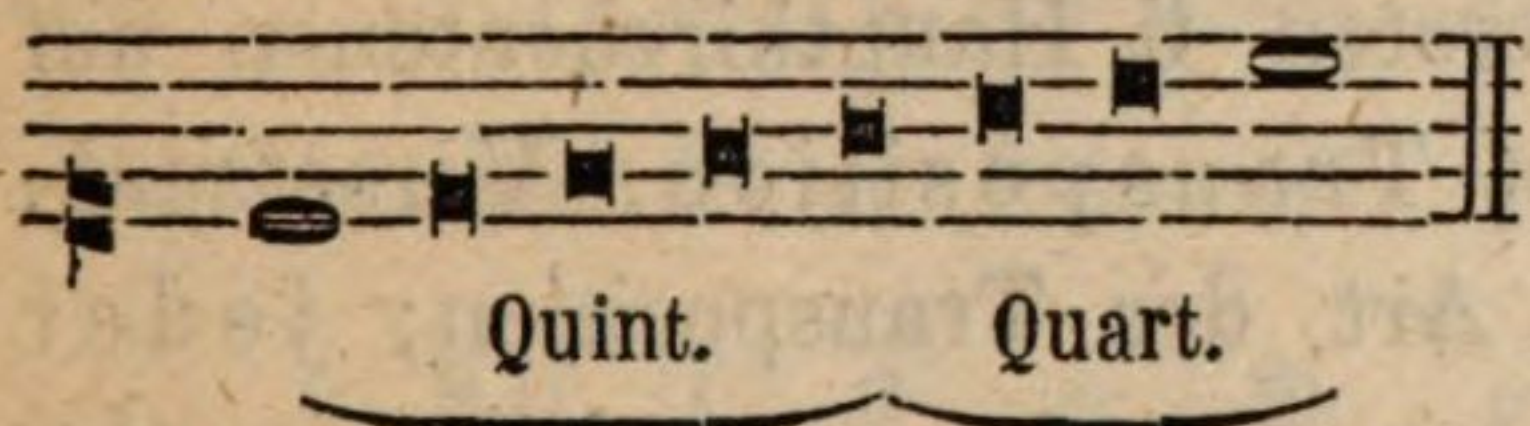
etc. Die Intonation hat

Credo in unum De-um, Pa-trem
sich noch lange in dieser Höhe erhalten, die Fortführung heisst

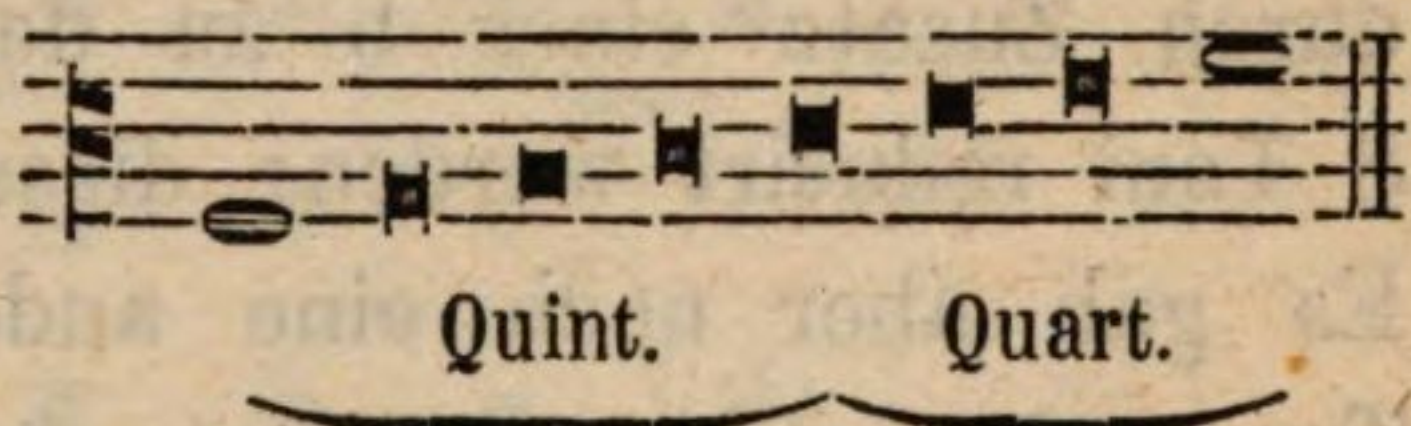


Wollersheim zählt eine Menge von Choralgesängen auf, die ursprünglich im XII. Tone gestanden, z. B. die Communio: „Pater, cum essem“ in Dom. infra Oct. Ascens., das Grad. „Tenuisti“ in Dom. Palm., das „Ecce lignum crucis“ ¹⁾ etc.

Modus XIII. (XI.²), jonicus, auth.



Auf Fin. F transponirt.



„In den jonischen Melodien spricht sich Kraft, Heiterkeit des Geistes und Glaubensmuth aus.“

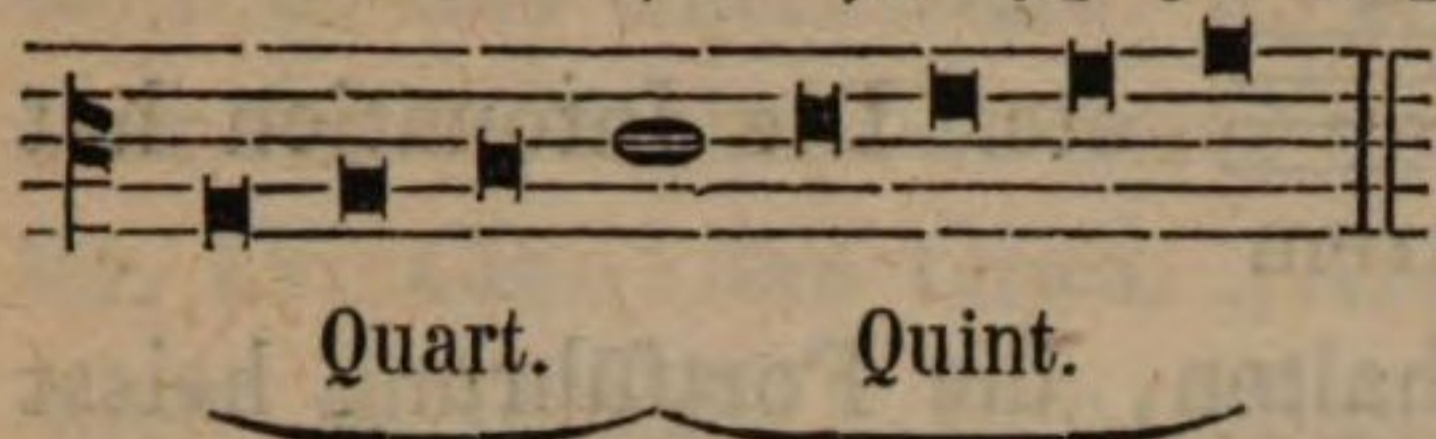
Bei harmonischen Compositionen der alten Meister ist dieser und der folgende modus sehr beliebt, besonders in der Transposition auf F mit b; im greg. Choral findet er sich weniger mehr, da alle Gesänge dieser Art V. Toni bezeichnet werden. In einigen Choralbüchern (Mettenl. Ench. S. 71) existirt ein Salve Regina, das dem reinen XI. Ton angehört. Sanctus, Benedictus,

¹⁾ Man transponire diese Gesänge (auch in Mettenleiters Ench.) so, dass die Fin. H wird, und urtheile selbst. Freilich würde dann, aber wahrlich nicht zum Nachtheil der Stelle, das gewaltsame h in Venite bei „Ecce lignum“ b werden, weil e, f, g. Viele Ausgaben kennen dieses h ohnehin nicht, und singen a—c.

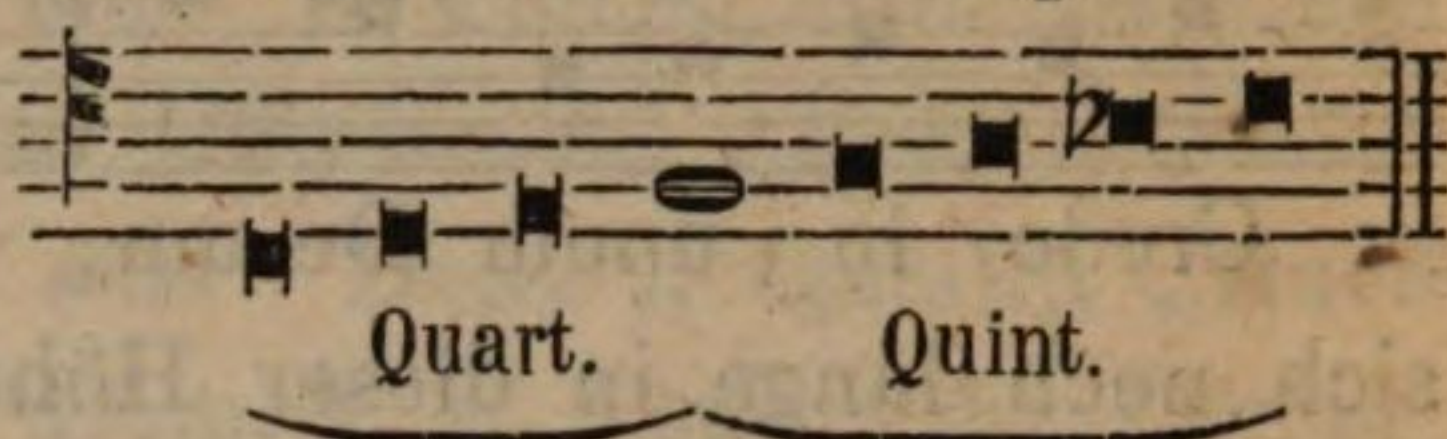
²⁾ Da man lange Zeit (auch Glarean) die modi von h und f ganz unbeachtet liess, so bezeichnete man die auf c und g als XI. und XII.

Agnus Dei der Missa in semid., das Alma Redemptoris, das solemne Ite Missa est sind im transponirten jonischen modus geschrieben.

Modus XIV. (XII.), hypojon., plag.



Auf Fin. F transponirt.



Auch dieser modus ist selten in gregor. Gesängen zu finden, da durch die Transposition nach F der 6. Ton angenommen wurde. Die Antiphon Ave Regina dürfte hieher zu zählen sein, ebenso das Requiem und Kyrie der Seelenmesse.

§. 20. Transposition.

In §. 13. wurde angedeutet, dass die 14 Oktavengattungen durch Zusatz eines b zu den ersten 6 Hauptkirchentönen auf 8 Toni reducirt wurden; diess ist Transposition, Versetzung. Es gab aber noch eine andere Art der Transposition; jeder Tonus des sogen. Systema regulare oder durum (weil keine der 7 diaton. Tonleitern ein b enthält) konnte um eine Quart höher oder eine Quint tiefer mit einem b beim Schlüssel versetzt und geschrieben werden, und diese Versetzung ist das systema transpositum oder molle. Der I. Tonus hiess dann: g a b c d e f g; die Stellung der Ganz- und Halbtöne ist also unverändert.

Ueber die verschiedenen Schlüssel, besonders bei harmonischen Compositionen sieh §. 6. Die Töne eines so transponirten modus hiessen *tuoni finti* oder *trasposti*, der in der Transposition ausgeführte Gesang *Musica ficta*.

Bei Choralgesängen war diese Art Transposition seltener, findet sich aber doch, besonders beim I.¹⁾ und II., XIII. (XI.) und XIV. (XII.) modus.

¹⁾ Beim Hymnus „Jesu redemptor“ steht in der dritten Verszeile nach vielen Lesearten ein b vor e. Die Ursache davon ist die Transposition

Da die Choralmelodien nicht für alle Stimmgattungen ausführbar sind, so kann man sie, weil die Tonlage nur die Klangfarbe ändert, durch Transposition der gewünschten Höhe oder Tiefe anpassen. Gewöhnlich wird die Dominante des ersten Tones, la, als gemeinschaftliche Dominante für die acht Kirchentonarten, besonders bei den Psalmen mit ihren Antiphonen, gewählt. Daraus ergeben sich statt der natürlichen Tonreihen, folgende transponirte.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
I. T.	d	e	f	g	a	h	c	d
II. T.	cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
III. T.	cis	d	e	fis	gis	a	h	cis
IV. T.	h	c	d	e	f	g	a	h
V. T.	d	e	fis	gis	a	h	cis	d
VI. T.	c	d	e	f	g	a	h	c
VII. T.	d	e	fis	g	a	h	c	d
VIII. T.	h	cis	d	e	fis	gis	a	h

In vielen Fällen reicht aber diese einzige Transpositionsart nicht aus. Um jede nothwendige oder wünschenswerthe Transposition leicht und sicher ausführen zu lernen, sind in folgender Tabelle mehrere Arten von Versetzung der modi angegeben. Die Zahl der Vorzeichen, die Finale, Dominante, die Unterquart bei den plagalen modis sind beigelegt. ¹⁾

der im I. Ton geschriebenen Choralmelodie in die Oberquart mit b. Diess „es“ ist also eigentlich b vor h des Tritons halber.

¹⁾ Die erste Note, welche erhöht wird, ist f. Die andern folgen in aufsteigenden Quinten, nämlich: f - c - g - d - a - e - h. Die erste Note, welche vertieft wird, ist h. Die andern folgen in aufsteigenden Quartten, nämlich: h - e - a - d - g - c - f.

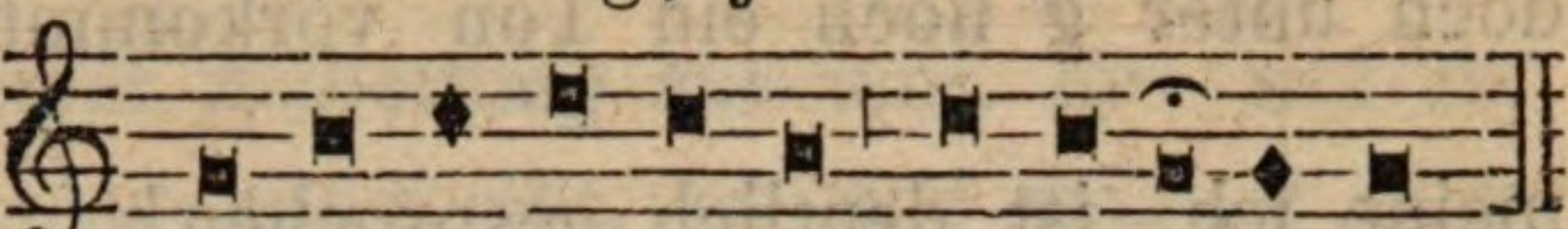
Transponirte Oktavengattungen.
Authentische. Plagale.

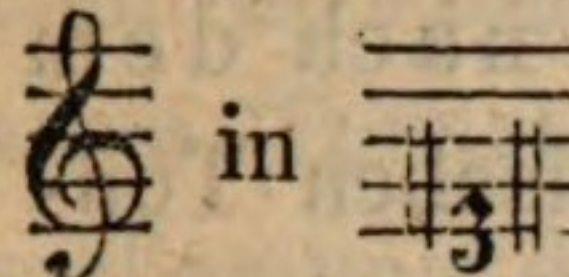
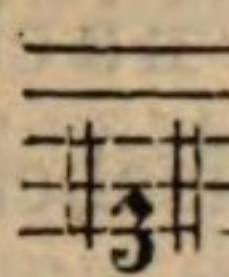
	Finale.	Domi- nante.	Zahl der Vorzeichen.	Finale.	Domi- nante.	Unter- quart.	Zahl der Vorzeichen.	
Tonus I. Fin. d - Dom. a.	e (es)	h (b)	2 # (5 b)	e (es)	g (ges)	h (b)	2 # (5 b)	Tonus II. Fin. d - Dom. f.
	f (fis)	c (cis)	3 b (4 #)	f (fis)	as (a)	c (cis)	3 b (4 #)	
	c (cis)	g (gis)	2 b (5 #)	g (gis)	b (h)	d (dis)	1 b (6 #)	
	—	—	—	a (as)	c (ces)	e (es)	1 # (6 b)	
Tonus III. F. e - D. c.	f (fis)	des (d)	5 b (2 #)	f (fis)	b (h)	c (cis)	5 b (2 #)	Tonus IV. F. e - D. a.
	d (dis)	b (h)	2 b (5 #)	g (gis)	c (cis)	d (dis)	3 b (4 #)	
	c (cis)	as (a)	4 b (3 #)	d (dis)	g (gis)	a (ais)	2 b (5 #)	
Tonus V. Fin. f - Dom. c.	g (ges)	d (des)	2 # (5 b)	e (es)	gis (g)	h (b)	5 # (2 b)	Tonus VI. Fin. f - Dom. a.
	e (es)	h (b)	5 # (2 b)	g (ges)	h (b)	d (des)	2 # (5 b)	
	d (des)	a (as)	3 # (4 b)	a (as)	cis (c)	e (es)	4 # (3 b)	
	c	g	1 #	h (b)	dis (d)	fis (f)	6 # (1 b)	
Tonus VII. Fin. g - Dom. d.	f (fis)	c (cis)	2 b (5 #)	a (as)	d (des)	e (es)	2 # (5 b)	Tonus VIII. Fin. g - Dom. c.
	e (es)	h (b)	3 # (4 b)	f (fis)	b (h)	c (cis)	2 b (5 #)	
	d (des)	a (as)	1 # (6 b)	e (es)	a (as)	h (b)	3 # (4 b)	
	c	g	1 b	d (des)	g (ges)	a (as)	1 # (6 b)	
	h (b)	fis (f)	4 # (3 b)	h (b)	e (es)	fis (f)	4 # (3 b)	

Mit Hilfe dieser Tabelle lässt sich nicht nur eine transponirte Tonart auf ihre natürliche Lage zurückführen, sondern auch jede zu hohe oder zu tiefe Stimmlage den Umständen anpassen. Z. B. ein Tonstück VII. Toni soll um eine kleine Terz tiefer genommen werden. — Die Finale VII. Toni ist g, die Dominante d; die transponirte Finale also e, die Dom. h, die Zahl der Vorzeichen 3 #, fis, cis und gis. — Ein Tonstück schliesst in f, hat 3 b, b, es, as als Vorzeichen, und die Dominante as. Welchem Tone ist es beizuzählen? — Dem II., weil es die Transposition der Fin. d, der Dom. f und der Unterquart a ist. —

Verbindet sich mit dem Studium dieser Transpositionstabelle auch noch die geläufige Kenntniss aller sieben Schlüssel, so braucht man, um ein Tonstück beliebig zu transponiren, keine einzige Note zu verändern; jede Tonlage wird durch den passenden Schlüssel und die Anwendung der nothwendigen Vorzeichen hergestellt und ausgeführt.

Diese letztere Uebung ist besonders für die Aufführung der polyphonen Kirchenmusik sehr wichtig, ja unentbehrlich.

Folgender Satz. z. B.  Magni-fi-catus est rex paci-fi-cus.

soll um eine kleine Terz tiefer gesungen werden. Aendere den  in  und setze 3 # als allgemeine Vorzeichen.

Um einen Ton tiefer? — Statt des  den  und 2 b.

Mit der Note soll immer die Vorstellung des durch sie bezeichneten Tones dem Geiste, Ohre und der Stimme gegenwärtig sein. —

§. 21. Anwendung der Diësis.

Ausser b vor h darf kein Zeichen der Vertiefung oder Erhöhung im Choralgesange vorkommen.

Da diess Lehrbuch keine Streitschrift sein kann, so genüge es, den ausgesprochenen Satz kurz zu motiviren und zu begründen. Man beruft sich auf einige Stellen in Gerb. Script. und de cantu et mus. s., aus denen man die # und chromatischen Schlüsse zu eruiren sich bemüht; abgesehen jedoch von der Unklarheit und Mehrdeutigkeit derselben, enthält Gerb. für das Gegentheil Zeugnisse, die mindestens ebenso klar sind, wie die von den Anhängern der Diësis angeführten, so von Regino von Prüm († 910), Gerb. I., 230, Oddo von Cluny, Hucbald. Elias Salomonis (1274) schreibt: „In g non dicitur fa, sed recompensatur re; ¹⁾ d. h. man kann kein Hexachord (siehe §. 11.) auf D bilden,

¹⁾ Ambros, Gesch. der Mus., 2. B. S. 185. Wohl ist auch Ambros der Ansicht, dass später, als der Choralgesang mit der Figuralmusik sich vermischte und letztere die Oberhand gewann, auch bei c (I. u. II. Ton) und f (VII. u. VIII. Ton) und sonst noch oft (nicht immer) # gebraucht wurde; — aber das läugnet auch Niemand, der die Geschichte des Chorals kennt. Ich bemerke jedoch, dass diess nicht mehr der alte, echte, gregorianisch römische Choral war, sondern dass er damit bereits fremdartige Elemente in sich aufgenommen hatte. Hier gilt was Ambros a. a. O. sehr gut sagt, S. 51: Die harm. Relationen der Tonalität im neueren Sinne beherrschen unsere melodische Erfindung

gerade an den Stellen zum Ausdruck kommen kann, wo die Anhänger des chroma jetzt einen halben Ton anbringen.¹⁾

Dr. Proske, der in seiner Einleitung zur mus. div. und im Werke selbst die genaueste Anleitung gibt, wo und wann $\sharp$ oder $\natural$ oder $\flat$ in harmonischen Gesängen gebraucht werden dürfen, hielt in Folge seiner ausgedehnten Studien über das Wesen der alten Tonarten mit eiserner Consequenz an der gänzlichen Ausschliessung der Diësis im gregorianischen Choral fest. Und wenn derselbe im 2. Bande der musica divina nach S. 56 der Einleitung es als seine Pflicht erklärt, „auf Mettenleiters Enchiridion chorale mit Orgelbegleitung hinzuweisen, als auf ein Werk des gediegensten Fleisses, dessen Benützung der besten Empfehlung würdig ist,“ so haben Beide theoretisch und praktisch ihre übereinstimmende Ansicht in diesem wichtigen Punkte genugsam ausgesprochen. —

„Alle neueren Vertreter²⁾ der Diatonik betrachten diese lediglich vom rein musikal. Standpunkt aus Alle gegen die Diatonik erhobenen Einwendungen werden schwinden, wenn man sie (die Diatonik) in Verbindung setzt mit dem angemessenen Rhythmus und Vortrag“³⁾

Den Vorwurf unmusikalischen Sinnes wird man keinem Diatoniker mit Ernst machen können, denn, wenn auch manche Stellen hart, ja schroff, klingen, so ist meistens nur der schlechte Vortrag oder mangelhafte Rhythmus Schuld.⁴⁾

Ludw. Schneider († 1864) sagt:⁵⁾ „Eins muss ich Ihnen dringend an's Herz legen: die Diësis gänzlich für immer und

¹⁾ Diese Behauptungen können leicht mit Beispielen belegt werden. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg bietet Jedem, der sich über diesen Punkt Gewissheit verschaffen will, die reichsten Mittel und vollständigen Aufschluss.

²⁾ Die sind aber nebenbei bemerkt, unter sich selbst nicht einig, und widersprechen sich oft bei ihren Versuchen, bestimmte Regeln für die Diësis aufzustellen.

³⁾ „Choral und Liturgie.“ Schaffhausen, Hurter. 1865.

⁴⁾ Freilich sind manche Gesänge durch die Länge der Zeit korrumpirt; diese werden aber durch hier und da angebrachte Diësis auch nicht besser.

⁵⁾ In einem Brief an H. Oberhoffer in Luxemburg, mitgetheilt im III. Jahrg. der Cäcilia, 1864, Nr. 3.

ewig aus dem greg. Gesang zu verbannen, und das Kreuz so zu fliehen, wie es der Teufel flieht. Alles, was zu ihrer Rechtfertigung gesagt worden ist und noch gesagt wird, ist eitel, Täuschung und Sophisma . . . Zwischen der Musik ausser der Kirche und dem liturg. Gesang besteht und muss bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen wenn auch sehr frugalen — Gastmahle und dem heil. Abendmahle. Diese Scheidewand aber fällt, in melodischer Hinsicht, mit der Diësis, in harmonischer Beziehung mit der nicht streng leiertreuen Orgelbegleitung zusammen. . . .

Ich bitte Sie . . . sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, ächt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges.“

b) Praktischer Theil.

§. 22. Quellen.

Die Bücher, in welchen der die gesammte katholische Liturgie umfassende Choralgesang enthalten ist, lassen sich auf folgende reduciren:

1. Das **Missale Romanum**, Messbuch, enthält die nothwendigsten Intonationen des Priesters und den Praefationsgesang. Pius V. gab 1570 das auf Befehl des Concils von Trient verbesserte Missale heraus, unter Clemens VIII. 1604 und Urban VIII. 1634 erschienen nochmal revidirte Ausgaben. Greg. XIII. hatte Palestrina mit der Correctur der greg. Gesänge beauftragt, und dieser übernahm auch das Graduale und Antiphonarium, ohne sie zu vollenden. Sein Schüler Guidetti arbeitete die andern Choralgesänge aus. Für das Missale hatte Guidetti die Praefationen geliefert, und gab sie 1588 eigens heraus.

Unter den älteren Missalausgaben sind folgende ¹⁾ zu erwähnen: Missale Rom. Antverp. 1605, 1682, Aug. Vindelic. 1727 und 1751; Campid. 1708, 1720; Constant. 1613; Monach. 1692; Salisb. 1671; Tulli Leuc. 1662; Venet. 1623, 1725, 1730, 1746.

¹⁾ Beinahe alle in diesem § angegebenen Choralbücher, Antiph., Grad. etc. wurden vom Verfasser zur Vergleichung benützt, für den accentus war die neueste Ausgabe des röm. Missale massgebend.

2. Das **Graduale Romanum** enthält die Introitus, Graduale, Offertorien, Communiones des ganzen Kirchenjahres, sowie die Choräle zur heil. Messe der verschiedenen Feste. Palestrina, der grosse Meister des polyphonen Gesanges, war, nach Baini's Bemerkung, „wie ein Kind, als er mit ungeweihter Hand den Gesang der Väter und Kirchenlehrer betasten wollte.“ Auf Befehl Paul V. corrigirte Rog. Giovanelli das Grad. Rom. und gab es in den Jahren 1614 und 1615 zu Rom in der mediceischen Offizin in Druck. Diess ist die beste Ausgabe. Ausserdem sind noch zu nennen: Grad. Rom. Antv. 1599; Ingolst. 1618; Venet. 1652, 1712, 1779.

3. **Pontificale Romanum** heisst jenes Buch, welches die dem Bischof zustehenden gottesdienstlichen Verrichtungen enthält. Die Ausgabe von Clemens VIII. 1596 gilt als Norm für alle späteren; z. B. Antv. 1627 und 1663; Rom. 1645, 1658; Venet. 1770, 1772. Das in Venedig 1582 gedruckte Pont. hat mehr historischen Werth. —

Gleiche Bestimmung wie das Pont. hat auch das **Ceremoniale Episcoporum**. Zu Rom, Venedig, Kempten, Antwerpen etc. wurden Ausgaben desselben veranstaltet.

4. Im **Rituale Romanum** finden sich die dem Priester zustehenden Culthandlungen. Paul V. gab es im J. 1614 heraus, durch Benedikt XIV. wurde es vermehrt. Dadurch sollte möglichst gleiche Ritusform bezweckt werden. In Deutschland hat beinahe jede Diöcese ihr eigenes Ritual, oft sogar ohne Approbation des apost. Stuhles; doch ist den meisten das römische Ritual zu Grunde gelegt. Ausser den zahlreichen Diöcesanritualen ist das Rit. Rom. Venetiis 1762 zu nennen. —

Aus dem Rit. gibt es noch besondere Auszüge, wozu das **Processionale Rom.** gehört. Eine Ausgabe von Antwerpen 1629 ist sehr verbreitet.

5. Das **Antiphonarium Romanum** umfasst die Antiphonen zu Matutin, Laudes und Vesper, die Invitatorien und Responsorien zur Matutin, die Toni Psalmorum etc.¹⁾

6. Im **Psalterium Romanum chorale** stehen die Psalmen zum „Officium de tempore“ während der Woche, sowie die Hymnen des ganzen Kirchenjahres nebst dem Officium defunctorum.²⁾

Aus dem Psalterium wurden die Hymnen abgesondert, und in eigenen, oft prachtvollen Folianten herausgegeben.³⁾

¹⁾ Aeltere Ausgaben: Antv. 1573, 1611; Venetiis 1580, 1652, 1695, 1701.

²⁾ Unter vielen Ausgaben sind nennenswerth: Antv. 1609, 1611, 1664; Rom. 1678; Salisburg 1683; Venet. 1606, 1656, 1705, 1737, und noch öfter.

³⁾ Solche Ausgaben sind: Venet. 1644; Antv. 1644; Salisb. 1684. Die harm. contrap. Arbeit Palestrina's „Hymni totius anni, etc.“ Romae

7. Das **Directorium chori** kann als Normalbuch für die Intonationen des Priesters, Hebdomadar's und Cantor's gelten. Guidetti brachte dasselbe im Jahre 1581 zu Stande und 1589 erschien die 2. Auflage, und später noch mehrere Ausgaben, von denen, als massgebend, vier genannt werden müssen: Romae 1589; Romae 1615; Monachii 1618; und die letzte emendirte Ausgabe, Romae 1737 in 4. In diesem „Choralhandbuch“ stehen die Angaben der treffenden Psalmtöne für das ganze Kirchenjahr, die Gesangsweisen des „Venite Exultemus“, der Psalmen, Versikel, Lectionen, Te Deum, Orationen, Litaneien, Gloria, Ite missa est, etc. etc. Da sich die vier Ausgaben in zweifelhaften Stellen meistens berichtigen und ergänzen, so können sie die sicherste Grundlage, wenigstens für den accentus, abgeben.

In neuerer Zeit sind diese alten Chorbücher in den verschiedensten Sammlungen wiedergegeben worden. So existiren Vesperale (alle Vespren des ganzen Kirchenjahres in praktischer, übersichtlicher Anordnung vereinigend), Officia hebdomadae s. (alle Verrichtungen während der heiligen Charwoche enthaltend), Kyriale, Officia defunctorum, nativitatis etc., etc.¹⁾

Anmerk. Wer sich gründlicher mit dem Studium des greg. Chorals befasst, wird die von der römischen verschiedenen Mainzer-, Trierer-, Cölner-, Münsterer-Gesangsweisen nicht umgehen können. Man vergleiche diese Diöcesan-Choralbücher, z. B. das neu revidirte Antiphonarium und Graduale Colon., die in prächtiger Ausstattung 1863 und 1865 bei Pustet gedruckt wurden, das Trierer-Kyriale etc. mit den römischen Choralwerken.

1589, Fol. leistet bei der Wiedergabe der Hymnen die besten Dienste. Ebenso Vittoria Th. L., Hymni totius anni. Romae. 1581. 4.

- ¹⁾ Das Enchiridion chorale von J. G. Mettenleiter, Regensburg, Fr. Pustet, erstreckt sich über das römische Missale, Brevier, Grad., Ant., Psalt., Direct. etc. Die ausführlichen Register erleichtern die Benützung, und für die officia nativitatis, hebdom. s. und defunctorum wurde eine eigene Ausgabe veranstaltet, so dass jetzt Alles im Enchiridion leicht und schnell gefunden werden kann.
-

Das heil. Messopfer.

§. 23. Introitus. Kyrie. Gloria.

I. Der Introitus¹⁾ ist ein Wechselgesang, bestehend aus einer Antiphon, einem Psalmvers und dem Gloria Patri,²⁾ nach welchem die Antiphon bis zum Psalmvers wiederholt wird.

Nur die acht Oktavengattungen werden in Anwendung gebracht; die Modulationen des Gloria Patri, sowie im Allgemeinen auch des Psalmverses sind wohl bei jedem einzelnen der acht modi verschieden, dagegen in allen Introiten I. Toni etc. gleich.

So ist z. B. der Introitus „Quasi modo geniti“ in Dominica in albis VI. Toni in der Gesangsweise der Antiphon von dem Intr. „Cantate Dno“ Dnca 4. post Pascha, ebenfalls VI. Toni, verschieden; im Psalmvers und Gloria Patri jedoch stimmen sie überein.

Der Introitus sollte bei jedem Amte, auch wenn harmonische Gesänge aufgeführt werden, gregorianisch vorgetragen werden. Auf ihn folgt das nach den Festzeiten verschiedene Kyrie, duplex, semid. etc. Die Melodie des ersten Kyrie stimmt meistens mit der des Ite missa est oder Benedicamus zusammen.

II. Das Gloria, der englische Lobgesang, wird vom Priester je nach der Festrubrik intonirt, und unmittelbar vom Chore ganz³⁾ zu Ende geführt.

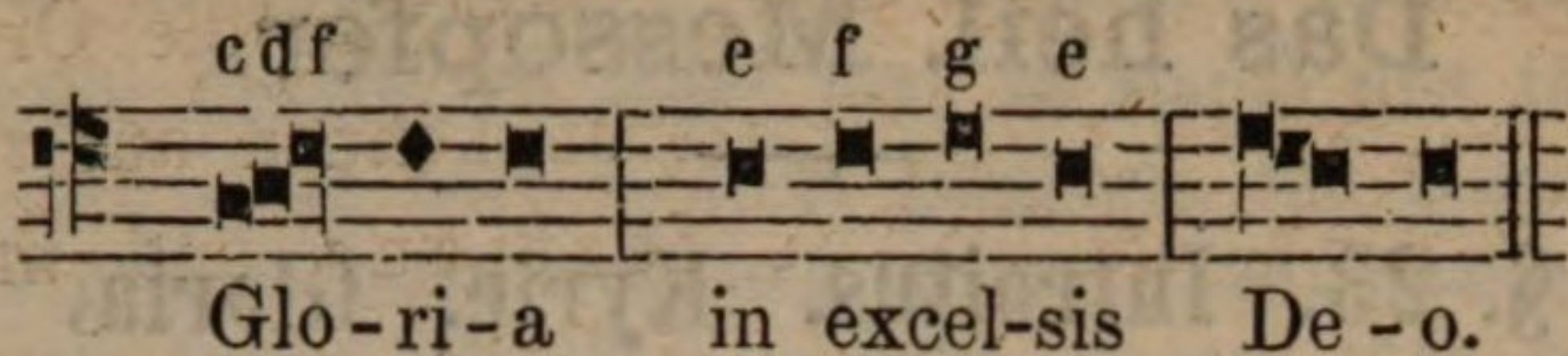
¹⁾ Seitdem der Priester den Introitus zu beten hat, darf der Gesang des Chores erst beginnen, wenn der Celebrans am Altare angelangt ist. Früher wurde er vom Chore gesungen, während der Priester an den Altar ging.

²⁾ Während der Passionszeit bleibt das Gloria Patri weg, und wird sogleich die Antiphon repetirt.

³⁾ S. R. C. 5. Julii 1631; 11. Sept. 1847; Schweriner Concil 1492; Prov. Concil von Chambrai 1565; Syn. von Constanz 1567, C. v. Augsburg 1567 etc. C. von Tournay 1574 und 1600; C. von Ermeland 1610; C. von Paderboin 1644; C. von Metz 1699 etc.; und noch eine Menge Diözesan- und Provincial-Verordnungen.

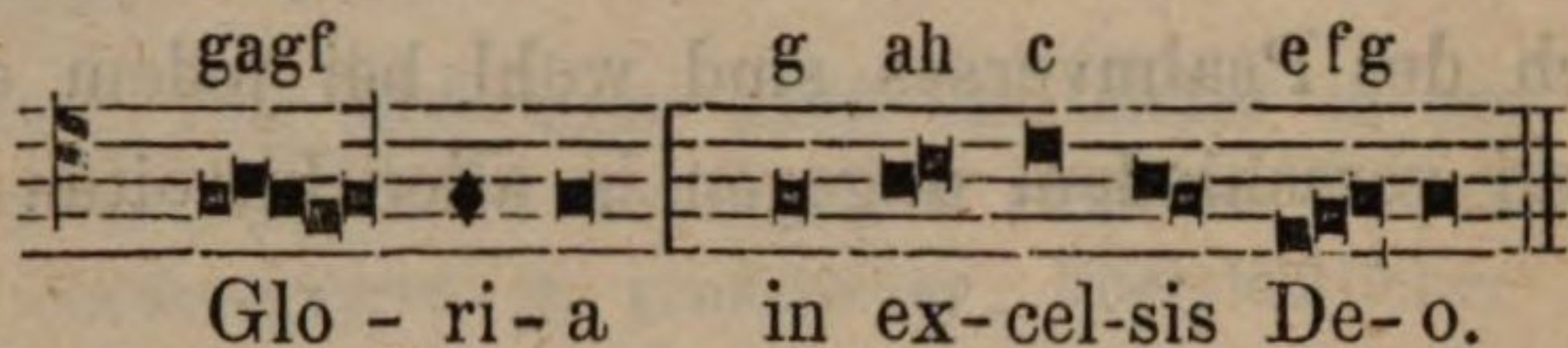
Toni „Gloria“.

In Duplicibus, et solemnibus diebus.



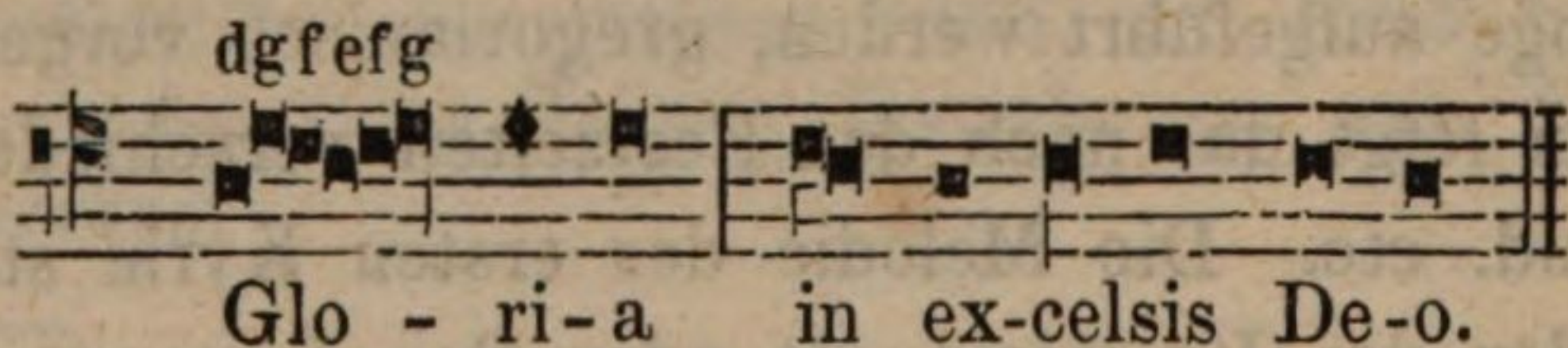
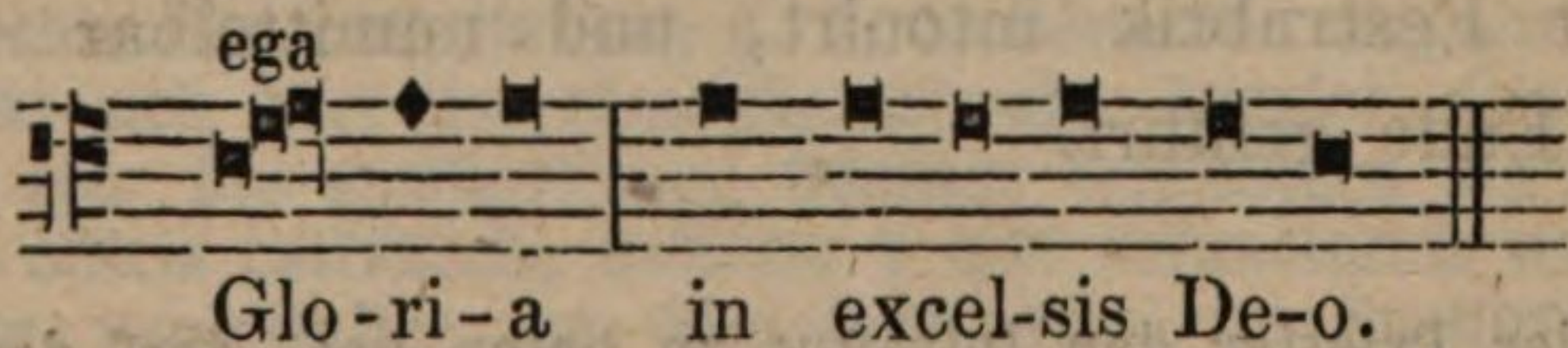
Dieses Gloria, im IV. modus verfasst, geht nach der Silbe a bei „in“ um $\frac{1}{2}$ Ton nach unten. Es ist also ein Fehler, die Silbe „in“ mit dem Tone f zu singen.

In Missis B. Mariae (auch in marian. Votivmessen).



Hier präge man den Ganzton g-f und den Halbton e-f recht fest dem Gehöre ein. Durch fis verliert die ganze Melodie ihren hohen Charakter.

In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt B. Mariae.

In Festis simplicibus.¹⁾

Die kleine Terz e-g darf nicht in die grosse e-gis verwandelt werden. Ueberhaupt findet sich die kleine Terz sehr oft beim accentus, und ist ausdauernde Uebung im sicheren Treffen derselben unerlässlich.

¹⁾ Auch in der Missa vot. de Angelis, bei Kindsleichen etc. ist diese Intonation zu gebrauchen.

§. 24. Toni Orationum.

Der grösseren Uebersicht halber sind hier die Orationstöne für alle Fälle angegeben. Die Orationen können auf zweierlei Art gesungen werden, im *Tonus festivus* und im *Tonus ferialis*.

a) *Tonus festivus*.

Die Orationen werden in *tono festivo* gesungen: „quando officium est duplex, vel semiduplex, vel de dominica in *Matutinis*, *Missis*¹⁾ et *Vesperis*. His exceptis semper dicuntur in *Tono Feriali*.“

In angemessenem Tone wird die Oration langsam, ohne jede Veränderung gesungen bis zum Hauptpunkt, *punctum principale*. Das *punct. princ.* ist bald: , bald; , manchmal steht sogar nur ein *Comma*. Die Modulation f, e, d, f ist aus einem halben und ganzen Ton zusammengesetzt, und führt durch das Intervall der kleinen Terz zum Hauptton zurück.

Die zweite Veränderung, von f nach e, geschieht beim Halbpunkt; *semipunctum* (: oder ; oder auch ,). Ist die Oration sehr kurz, so fällt das *semipunctum* aus, besonders wenn nur ein Unterscheidungszeichen vorhanden ist; z. B. bei der Oration: „*Deus, qui nos conspicis*“ de s. Callisto, 16. Okt., fällt das *punct. princ.* auf *deficere*, also bleibt das *semipunctum* weg.

Sind *punct.* und *semipunct.* schon einmal gesungen, so kommen sie in der Oration nie mehr vor, wenn sich auch noch viele Absätze finden sollten.

Wird die Oration mit: „*per Dominum nostrum*“ geschlossen, so fällt das *semipunctum* zuerst, und zwar auf *tuum*, das *punct. princ.* auf „*sancti Deus*.“ Bei „*qui tecum vivit*“ oder „*qui vivis*“ bleibt das *semipunctum* ganz weg, das *punctum* aber trifft auf „*sancti Deus*.“ Wenn mehrere Orationen unter einer *conclusio* zu singen sind, so hat jede die Veränderung bei *punct. princip.* und *semipunctum*.

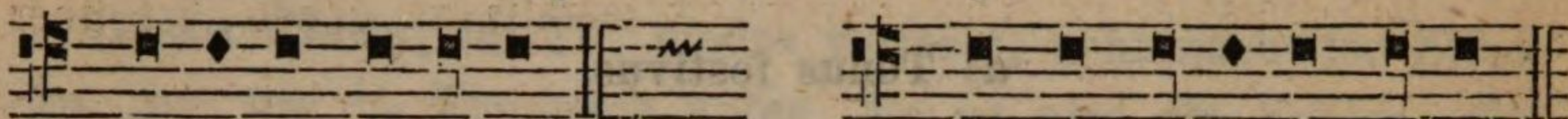
¹⁾ Etiam in *Laudibus* et *Missis* votivis solemnibus (ob causam gravem et publicam et frequentiam populi).

Das „Amen“ am Schlusse jeder Oración wird nur über Einem Tone gesungen.

Beispiel über den feierlichen Orationston.

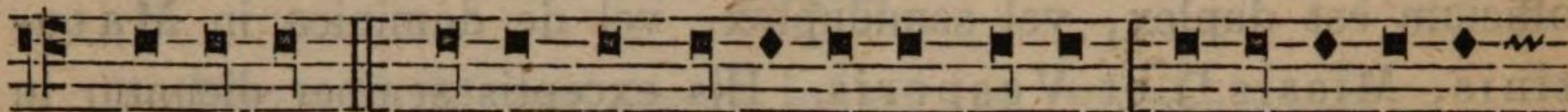
(In ritu dupl. aut semidupl.)

Semper et ubique sic cantatur „Dóminus vobíscum:“



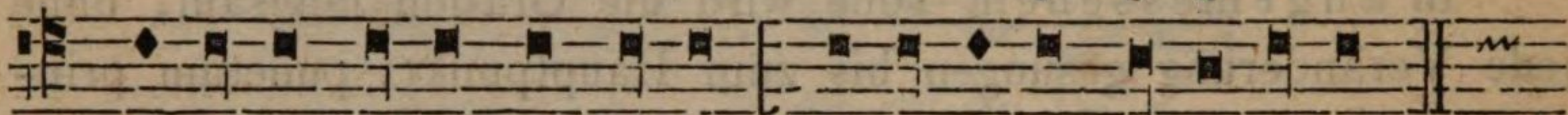
V. Dóminus vobíscum.

R. Et cum spíri-tu tu-o.

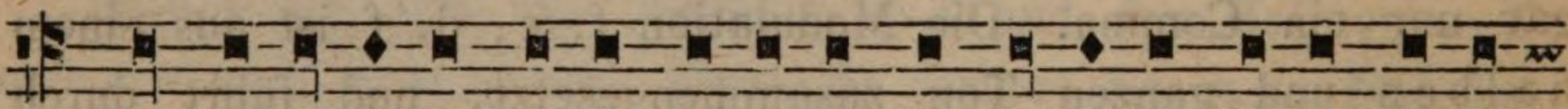


O-rémus. Deus, qui ho-di-érnam di-em A-posto-lórum

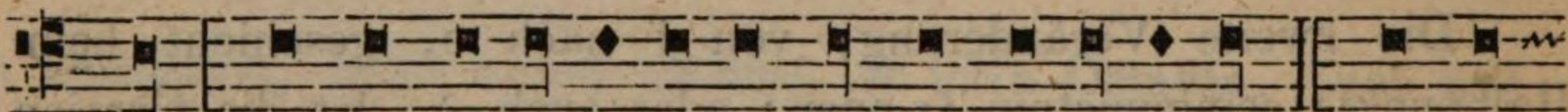
f e d



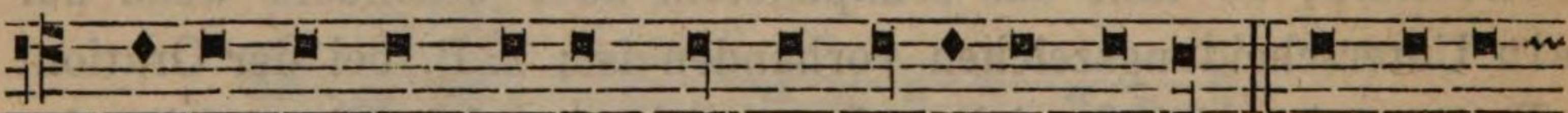
tu-ó-rum Petri et Pauli marty-ri-o conse-crásti:



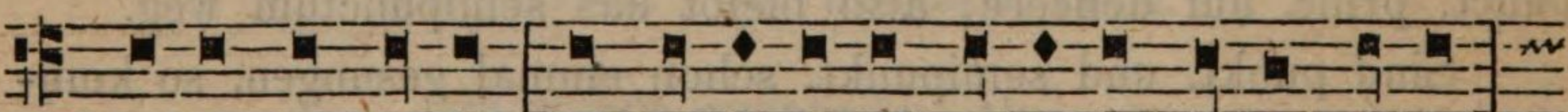
da Ec-clé-si-ae tu-ae e-ó-rum in ómnibus sequi praecé-



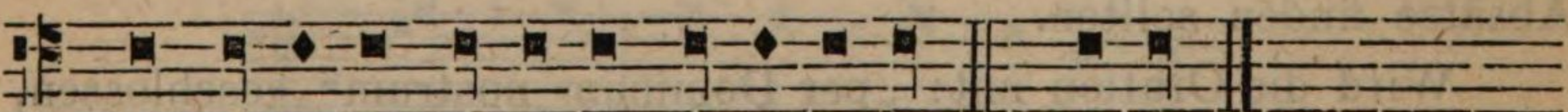
ptum; per quos re-li-gi-ó-nis sumpsit ex-ór-di-um. Per Dó-



minum nostrum Jesum Christum fí-li-um tuum: ¹⁾ Qui tecum



vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spíri-tus sancti De-us,



per ó-mni-a saé-cu-la saecu-lórum. R. Amen.

b) Tonus ferialis.

Es gibt zweierlei Ferialtöne für die Orationen: 1) den ton. simplex ferialis, auch tonus Missae ferialis genannt, 2) den ton. ferialis schlechtweg.

¹⁾ Hier beginnt die Gesangsweise der kürzeren Schlussformel. Ebenso ist es bei „qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti Deus“ etc. zu halten.

1. Tonus simplex ferialis.

Die Oration wird ohne jede Veränderung auf einem einzigen Tone vorgetragen. Wo im tonus fest. punct. princ. und semipunct. gesungen werden müssten, wird in tono fer. eine pausa und ein suspirium beobachtet.

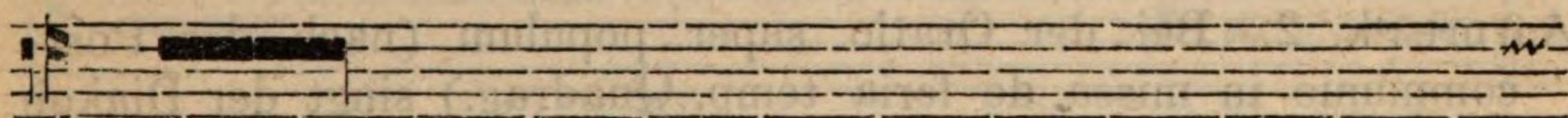
Ein Beispiel im Ton. simplex ferialis zu geben, ist überflüssig, da sich der Ton gleich bleibt.

Der Ton simpl. ferialis wird genommen: 1) bei allen ferialen Verrichtungen, auch in gesungenen privaten (selbst levitirten) Votivmessen, 2) in Missa defunct., 3) bei den ersten zwei Orationen der Palmweihe: „Deus, quem diligere“ und „Auge fidem,“ 4) bei der Oration „Deus, a quo et Judas“ am Charfreitag, sowie bei den folgenden Orationen „Omnipotens,“ und der Oration „Libera nos“ in Missa praesantificatorum, 5) bei den Orationen vor der heil. Messe des Charsamstags und Pfingstamstags, bei den Prophezieen und der Wasserweihe.¹⁾

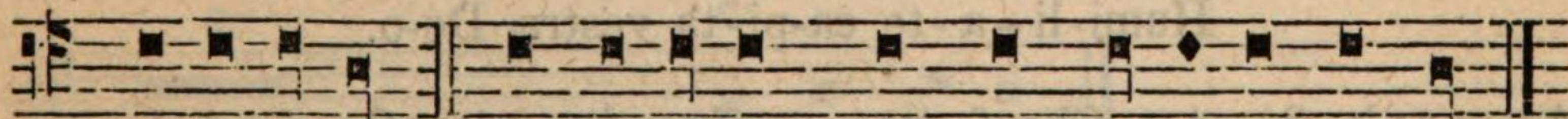
2. Tonus ferialis.

Die Oration wird bis zum Schluss auf Einem Ton gesungen, beim letzten Wort der Oration und Schlussformel²⁾ aber wendet sich der Ton in die kleine Terz nach unten.

Beispiel im Tonus ferialis.



Concéde, miséricors Deus, fragilitáti nostrae praesídium:
ut qui sanctae Dei Genitrícis memóriam ágimus, inter-
ces-si-ó-nis e-jus au-xí-li-o a no-stris in-i-qui-tá-ti-bus



resurgámus. Per e-úndem Christum Dóminum nostrum.

¹⁾ Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gelesen, nicht im Gesangston vorgetragen.

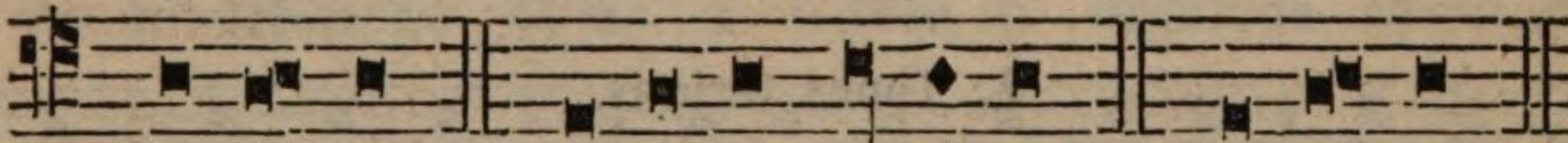
²⁾ Die Schlussformel heisst hier meistens „per Christum oder per eundem Christum Dominum nostrum, oder qui vivis et regnas in saecula saeculorum.“

Diese Gesangsweise wird angewendet: 1) nach den vier marianischen Antiphonen am Schluss des Officiums, 2) bei der Oration „Dirigere“ zur Prim, 3) im Todtenofficium bei Vesper, Matutin, Laudes, Libera, 4) bei den Litaneien, 5) beim Asperges oder Vidi aquam an Sonntagen, 6) nach der Fusswaschung, bei der Kerzen-, Aschen- und Palmweihe,¹⁾ sowie überhaupt bei Benedictionen ausser der heil. Messe.

Folgen mehrere im Tonus fer. zu singende Orationen nacheinander, so wird nur bei der letzten, also vor der Schlussformel, die Cadenz in die kl. Terz gesungen.

Anmerk. 1. Vor 6 resp. 7 Orationen des Charfreitags, bei den Prophezeien am Charsamstag, zur Kerzenweihe am 2. Febr. (wenn nach Septuages.) und bei den Quatempormessen extra tempus pasch. wird vor der ferialen Oration Folgendes gesungen:

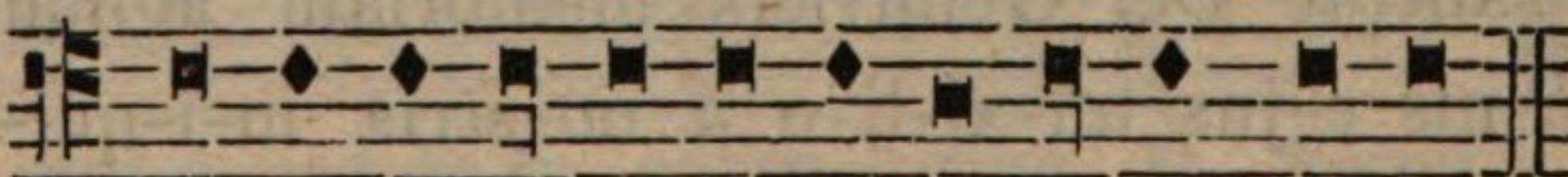
Sacerdos.	Diaconus.	Subdiaconus.
d c	a c d	



O-re-mus. Flectamus ge-nu-a. Le-va-te.

Der Ganzton d-c, die kl. Terz a-c sind nicht zu übersehen; auch darf nicht g-c (Quart) statt a-c (kl. Terz) gesungen werden.

Anmerk. 2. Bei der Oratio super populum (nach der Post-communio in missa de feria temp. Quadrag.) singt der Diakon nach dem „Oremus“ des Priesters:

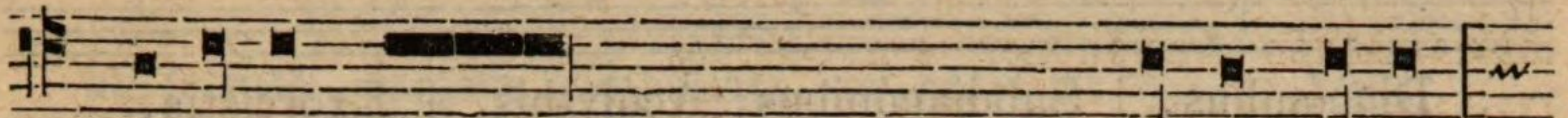


Humi-li-a-te ca-pi-ta vestra De-o.

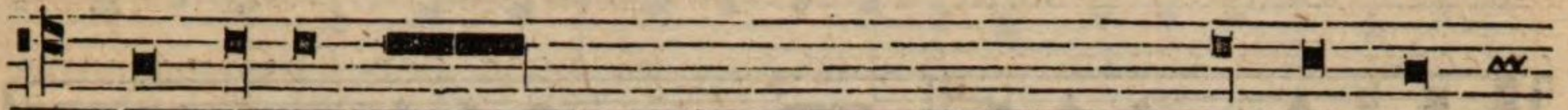
Anmerk. 3. Am Charfreitag werden die mit „Oremus“ beginnenden Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, die im Missale nur für die erste verzeichnet ist. Sie folgen hier vollständig.

¹⁾ Nur die zwei ersten Orationen bei der Palmweihe „Deus, quem diligere“ und „Auge fidem“ werden im Tonus simplex ferialis gesungen.

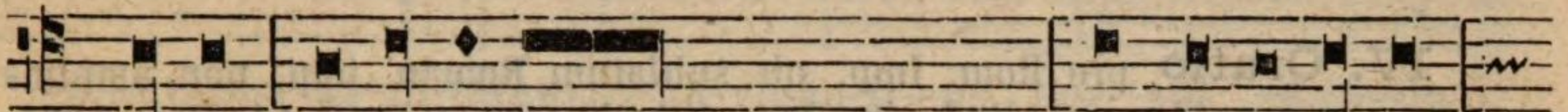
I. Oratio.



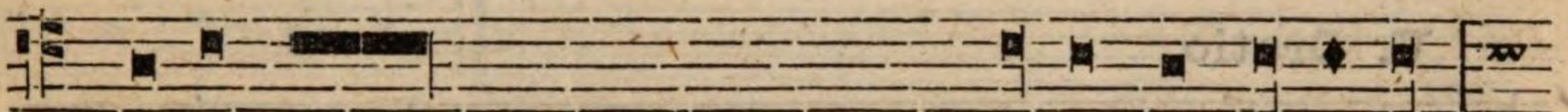
O-rémus, delectíssimi nobis pro Ecclésia sancta De-i:



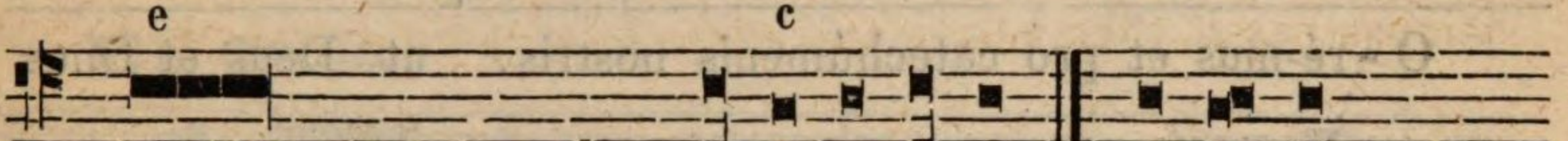
ut e-am Deus et Dnus noster pacificáre, or-be ter -
adunáre, et custodíre dignétur toto



rárum: sub-jí-ci-ens ei prin-ci-pá-tus, et po-te-státes:



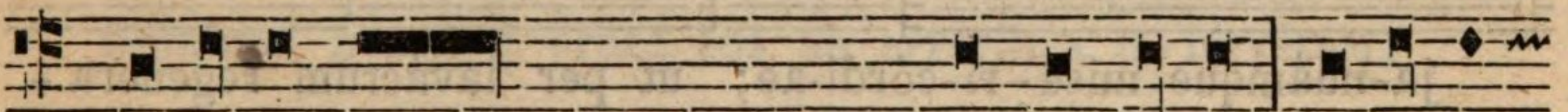
detque nobis quiétam et tranquíllam vitam de-gén-tibus,



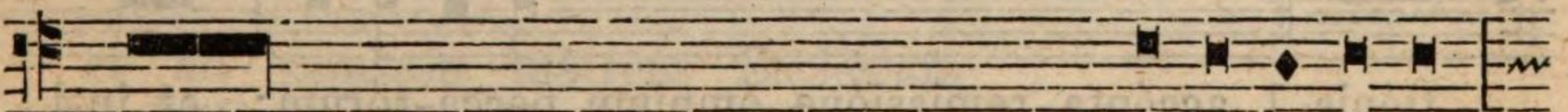
glorificáre Deum Patrem o-mnipoténtem. O-ré-mus etc. ut
Anmerk. 1.

Die Oration im Tonus ferialis Missae.

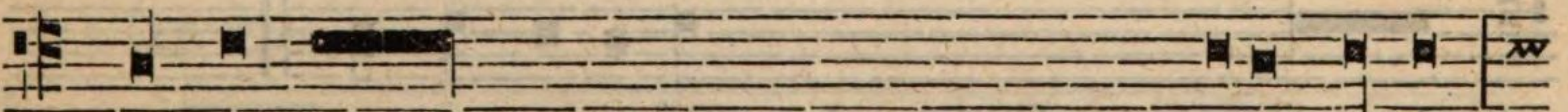
II. Oratio.



O-rémus et pro beatíssimo Papa nostro N... ut Deus



et Dnus noster, qui elégit eum in órđine E-pi-scopátus,

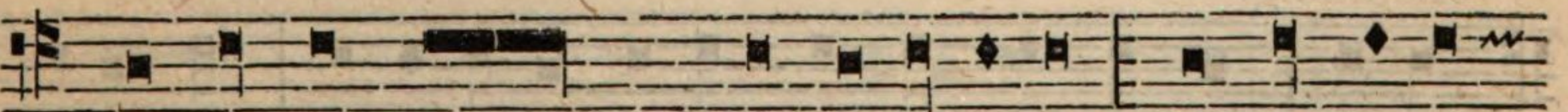


salvum atque incólumem custódiat Ecclésiae suae sanctae,

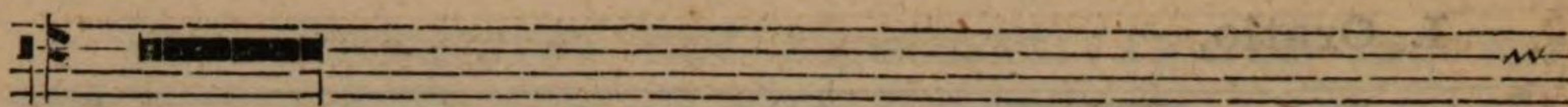


ad regéndum pópulum sanctum De-i.

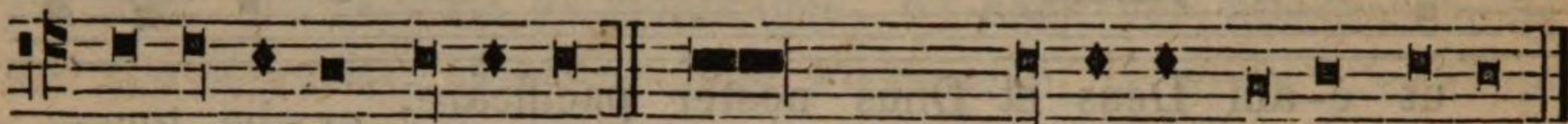
III. Oratio.



O-re-mus et pro ómni-bus E-pí-sco-pis, Presby-te-ris,



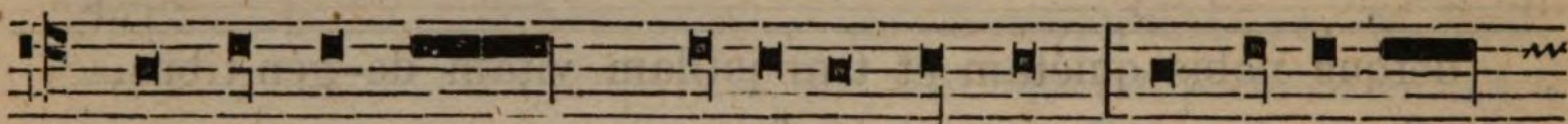
Diaconibus, | Subdiaconibus, Acolythis, | Exorcistis,
Le-cto-ri-bus, | O-sti-a-ri-is, Con-fes-so-ri-bus, |



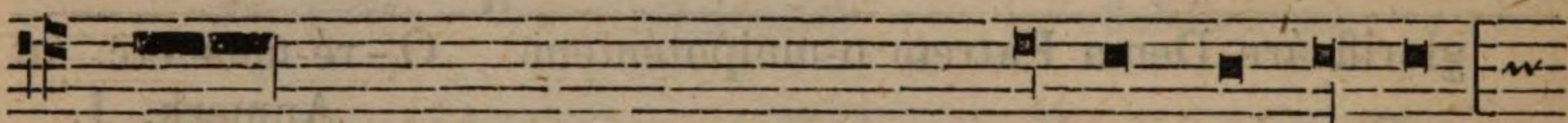
Virgi-nibus, Vi-du-is, et pro omni pó-pu-lo sancto De-i.

IV. Oratio pro Rom. Imp. ob sublatum Roman. imp. non amplius recitetur, nec quidquam aliud ejus loco substituatur. S. R. C. 14. Mart. 1861.

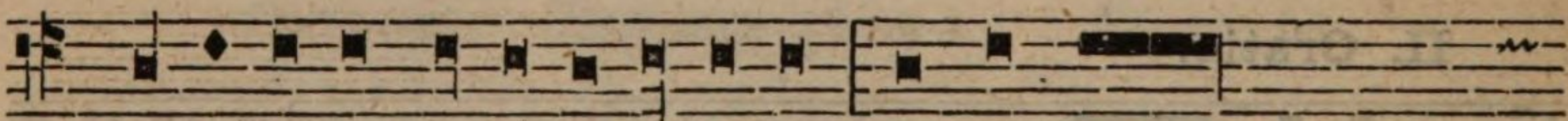
V. Oratio.



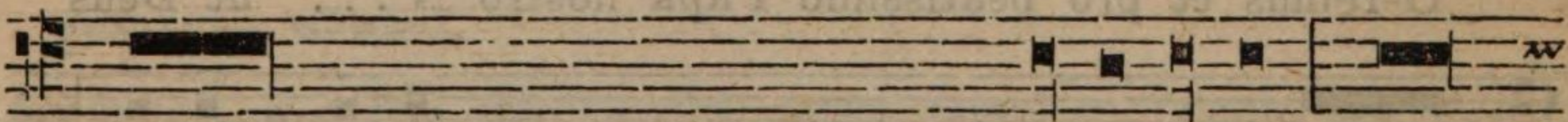
O - ré-mus et pro catechúmenis nostris: ut Deus et Dnus



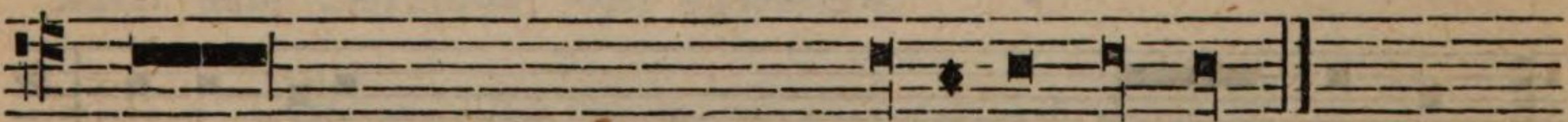
noster, adapériat aures praecordi - ó - rum i - psó-rum:



ja-nuámque mise-ri-córdi-ae; ut per lavácrum regenera -

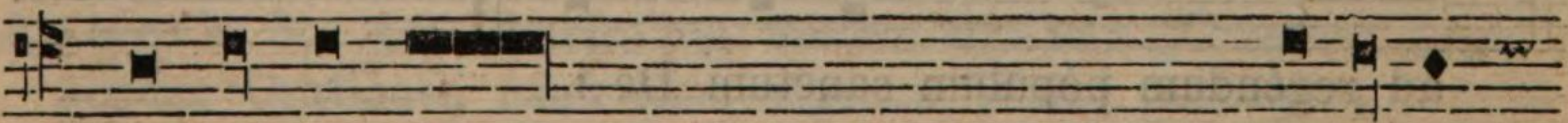


tiónis | accépta remissióne ómnium pecca-tórum; et ipsi

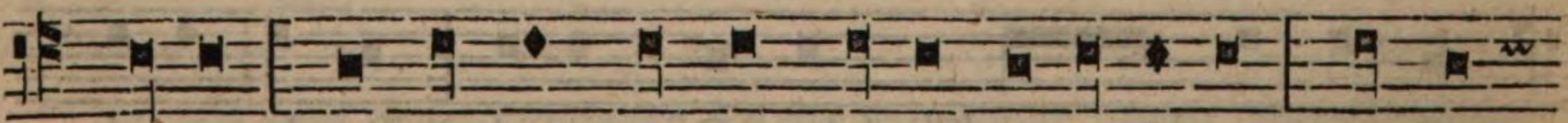


inveniántur in Christo Jesu Dómi-no nostro.

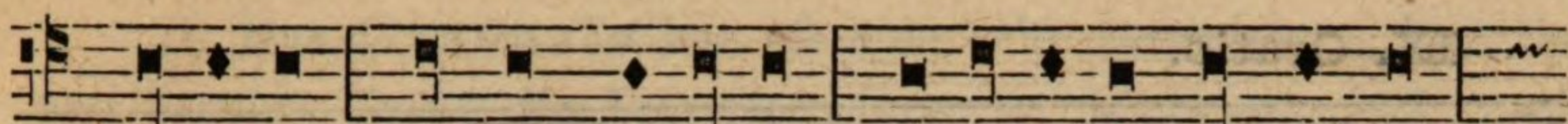
VI. Oratio.



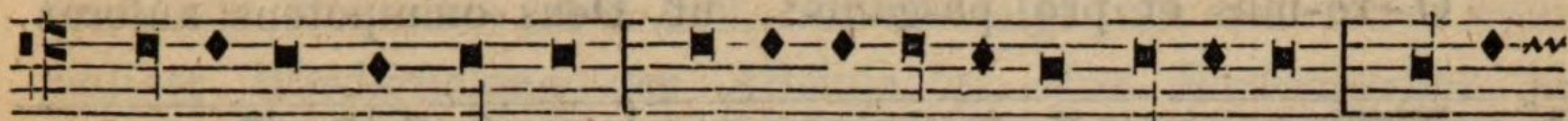
O - ré-mus, dilectíssimi nobis, | Deum Patrem omni-po -



téntem: ut cunctis mundum purget er-ró-ri-bus: morbos



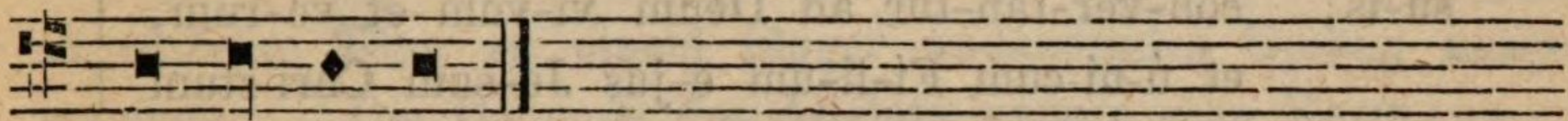
aú-fe-rat; famem de-péllat: a-pé-ri-at cár-ce-res:



víncu-la dis-sól-vat pe-re-grinánti-bus ré-ditum, in-fir-

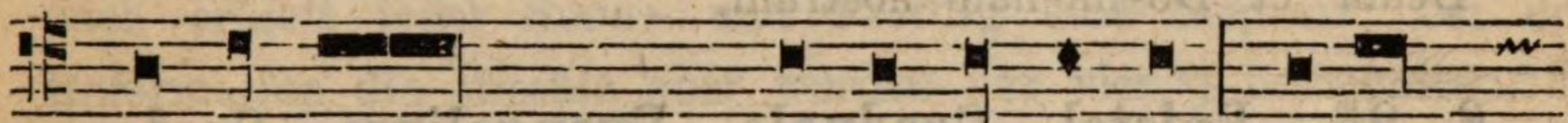


mánti-bus sa-ni-tátem: na-vigán-ti--us por-tum sa-lú-tis

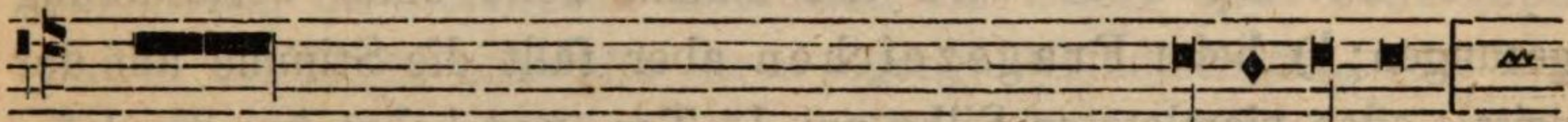


in-dúl-ge-at.

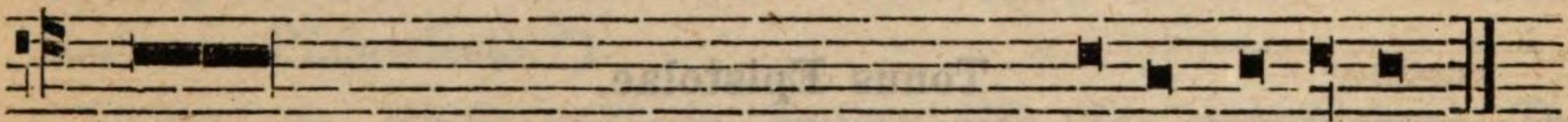
VII. Oratio.



O-ré-mus pro haeréticis et schismá-ti-cis: ut Deus et

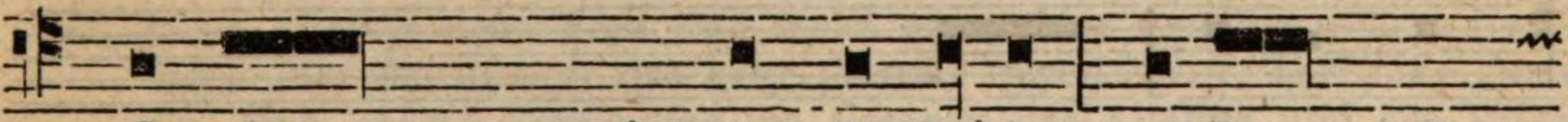


Dóminus noster | éruat eos ab erróribus u-ni-vérsis,

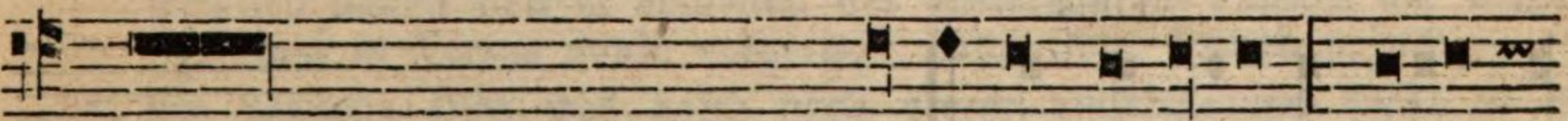


et ad sanctam matrem Ecclésiám
Cathólicam, | atque Apotólicam revo-cá-re di-gnétur.

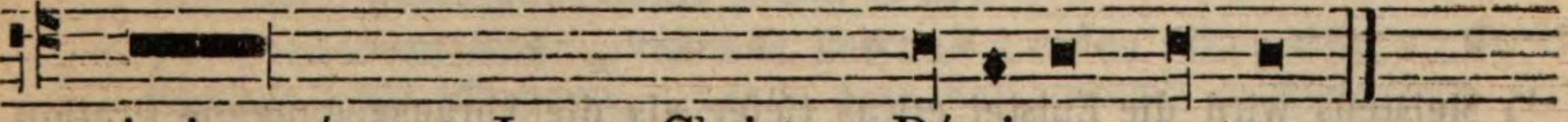
VIII. Oratio.



O-rémus et pro pérfi-dis Ju-daé-is: ut Deus et Dnus

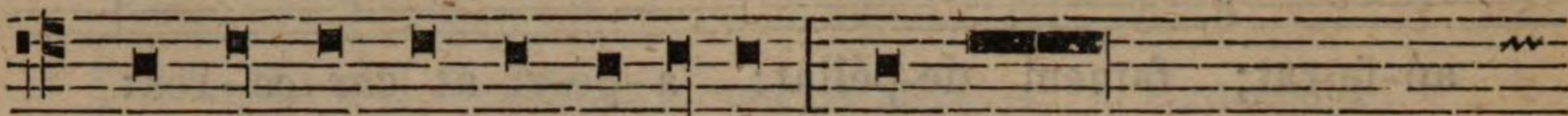


noster | aúferat velámen de córdi-bus e-ó-rum; ut et

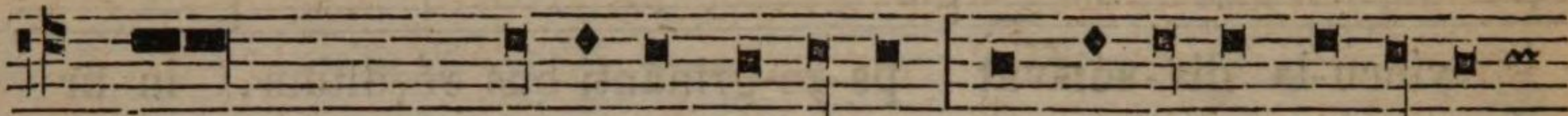


ipsi agnóscant Jesum Christum Dóminum nostrum.

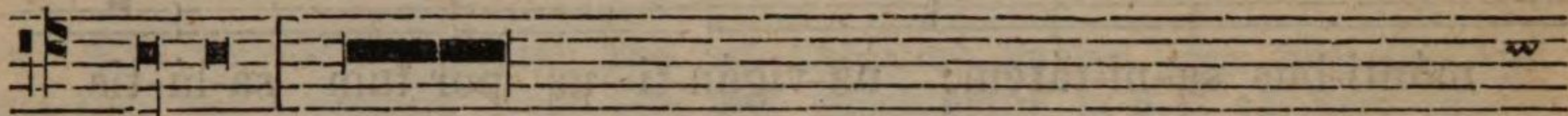
IX. Oratio.



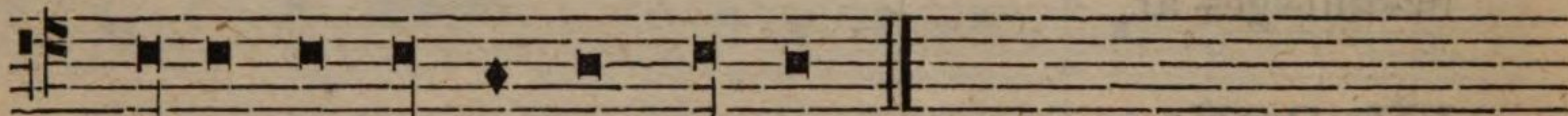
O-ré-mus et pro pá-ganis: ut Deus omnípotens aúferat



iniquitátem a córdi-bus e-órum; ut re-lí-ctis i-dó-lis



su-is, con-ver-tán-tur ad Deum vi-vum et ve-rum, |
et ú-ni-cum Fí-li-um e-jus Je-sum Chri-stum |



Deum et Dó-mi-num nostrum.

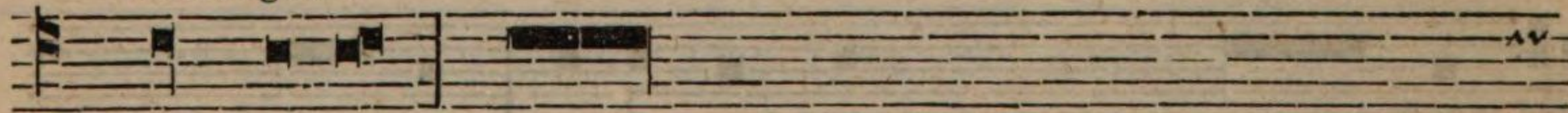
§. 25. Epistel. Graduale. Evangelium. Credo.

I. Die Epistel wird auf Einem Tone ohne Veränderung gesungen; ¹⁾ beim Fragezeichen aber fällt die Stimme auf der dritt- oder viertletzten Silbe um $\frac{1}{2}$ Ton, und kehrt bei der letzten wieder in den Hauptton zurück.

Tonus Epistolae.

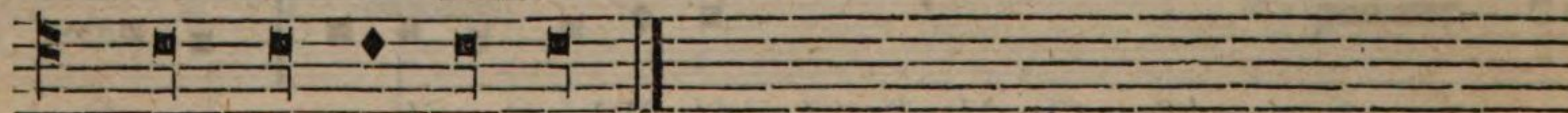


Lécti-o li-bri sa-pi-én-ti-ae. Quis est hic et laudábi -
Interrogatio.



mus e-um? Dedit illi coram praecépta, et legem vitae

Finis.



et di-sci-plí-nae.

¹⁾ Meistens wird die Epistel etwas tiefer als die vorausgegangene Oration intonirt.

II. Das Graduale hat oft eine sehr ausgedehnte Melodie, und berührt häufig die äussersten Grenzen der Stimme. Je nach den Festzeiten reiht sich dem Graduale das Alleluja an,¹⁾ dem dann ein Vers aus der heil. Schrift folgt mit ein- oder zweimaliger Wiederholung des Alleluja.²⁾ Von Septuagesima bis Ostern tritt an die Stelle des Alleluja der Tractus. „Der Tractus wird gezogen oder gedehnt gesungen (daher sein Name), was auch das Elend der gegenwärtigen Pilgrimschaft bezeichnen kann.“ Innoc. III.

„Die letzte Silbe des letzten Alleluja wurde durch Zerlegung in einzelne Töne zu einem länger andauernden Gesang ausgesponnen... Die Dehnung des Alleluja nannte man Sequenz... Später wurde ein der kirchlichen Tagesfeier entsprechender Text unterlegt, der sofort den Namen Sequenz erhielt.... Nach und nach erhielt jeder Sonn- und Festtag eine Sequenz; bei der Reformation des Missale aber wurden nur vier³⁾ beibehalten.“⁴⁾ — Diesen höchst begeisterten Dichtungen frommer Männer stehen ebenbürtig die herrlichen Melodien zur Seite. Jede Textstrophe hat in der Regel entweder ihren eigenen Melodieensatz, oder zwei Strophen treffen auf Einen Satz. Die Oktavengattungen sind bei allen gemischt; mit Ausnahme der Sequenz „Veni sancte Spiritus“ am Pfingstfeste.⁵⁾

III. Im Evangelium ändert sich der angefangene Ton beim Fragezeichen um $\frac{1}{2}$ Stufe, beim Punkte oder Aufruf-

¹⁾ In der österlichen Zeit beginnt das Graduale mit zweimaligem Alleluja.

²⁾ Diese Alleluja nebst Vers sind meist gemischter und irregulärer Natur; denn „Vor der Reform des greg. Chorals durch Pius V. herrschte durchaus eine grosse Verwirrung im Gesange des Alleluja und des Verses. Gregor soll dieselben der Willkür der Sänger überlassen haben, und wirklich finden sich in Schriften des unsterblichen Papstes die Worte: „Alleluja et Versus quale volueris.“ Lambillote, Esthet. p. 33.

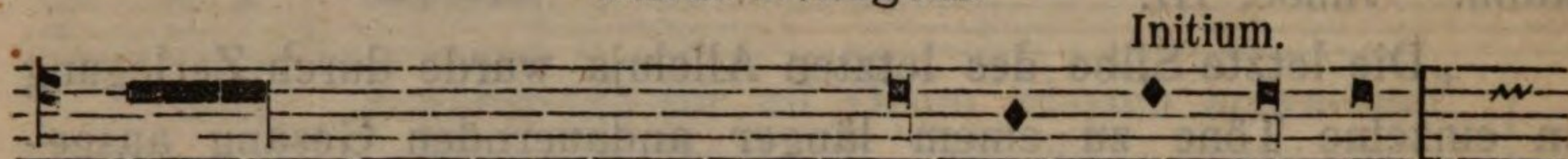
³⁾ Die Sequenz Dies irae kann nach dieser Entwicklung nicht in die Reihe der übrigen Sequenzen gestellt werden.

⁴⁾ Amberger Pastoraltheologie 2. Bd. S. 97.

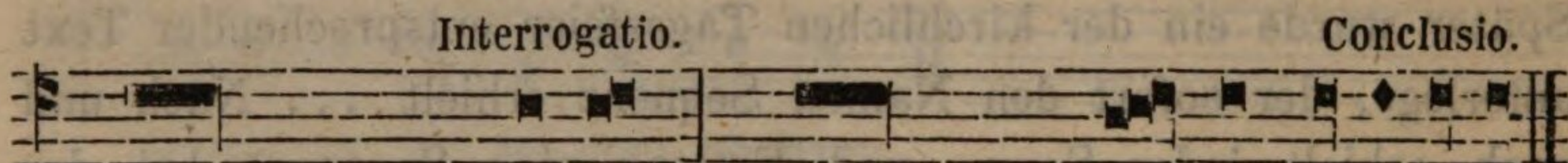
⁵⁾ Die Sequenzen sind: „Victimae Paschali Laudes“ für Ostern, „Veni s. Spiritus“ für Pfingsten, „Lauda Sion Salvatorem“ in festo corp. Chr., „Stabat mater dolorosa“ in Festo VII dolorum b. V. M.

zeichen um eine kleine Terz nach unten, worauf die Recitation zum Hauptton zurückkehrt. Der Hauptaccent liegt immer auf dem tonus currens, und die kleine Terz sollte bei kurzen Silben gar nie, bei langen nicht zu oft betont werden; also nicht secundum Matthaeum sondern secundum M. — Am Schluss des Evangeliums, etwa bei der vierten oder sechsten Silbe,¹⁾ ist die vorgeschriebene Gesangsweise langsam und deutlich auszuführen.

Tonus Evangelii.



Sequéntia sancti Evangélíi se-cún-dum Mat-thaé-um...



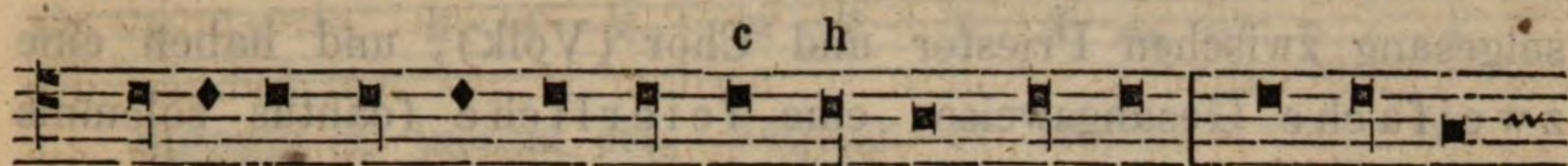
Quid ergo erit no-bis? ... Et vitam ae-térnam possidébit.

Anmerk. Die Leidensgeschichte Jesu in der Charwoche nach den 4 heil. Evangelien wird besonders feierlich gesungen. Drei Priester oder Diakonen²⁾ theilen sich in den Gesang so, dass der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte Einzelner, des Volkés, der Feinde etc. Im Missale sind diese drei Rollen mit † (Christus), C (cantor oder chro-nista), S (succentor oder synagoga) bezeichnet. Andere Bezeichnungen sind: X (Christus), E (Evangelista), T (Turba); oder S (Salvator), E (Evang.), Ch. (Chorus); oder: B (vox bassa, Christus), M (v. media, Evang.), A (v. alta, die Turba). Jene Theile, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können von einem Sängerchor nach den harmonischen Bearbeitungen Vittoria's, Suriano's (im IV. Bd. der musica div.) ausgeführt werden. Diese schönen Chöre werden ihre dramatische Wirkung bei guter Aufführung nie verfehlen.

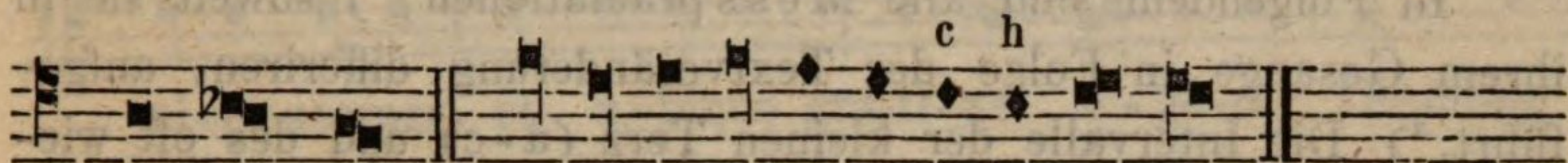
¹⁾ Das Dir. Chori bemerkt: „non fit depressio vocis a fa ad re (hier c-a, eigentlich f-d) ante 6. syllabam... nec post 4.“

²⁾ Oder Celebrans, Diakon und Subdiakon. Wenn aber nicht beim Amte betheiligte Diakonen singen, darf ordentlicher Weise kein Subdiakon die Rolle der Turba, noch weniger des Evangelisten übernehmen, weil er die Stola nicht trägt.

Der Tonus Passionis hat im Dir. Chori von 1737 und anderen guten Ausgaben b nicht als allgemeines Vorzeichen, sondern nur in den Fällen des Tritonus. Also:



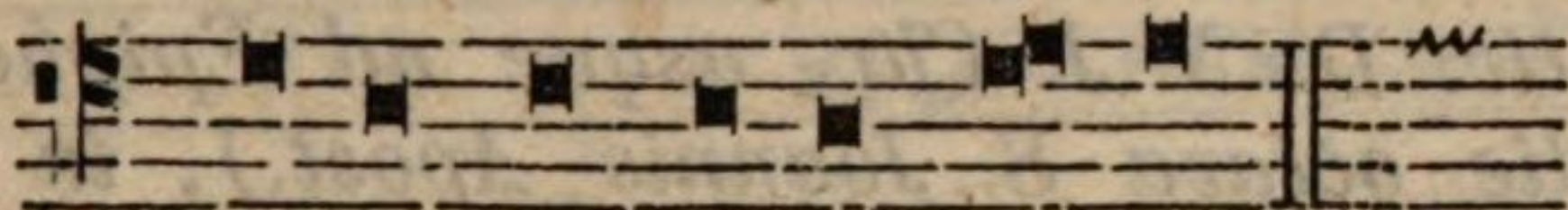
Passi-o Do-mi-ni no-stri Je-su Christi se-cundum



Matthae-um. S. Cruci-fi-ga - - - tur.

Andere Ausgaben (auch Suriano in der harmonischen Bearbeitung) nehmen b als allgemeines Vorzeichen, und verwandeln so jedes h in b. Nach den bisher entwickelten Grundsätzen des mag. chor. ist erstere Leseart vorzuziehen.

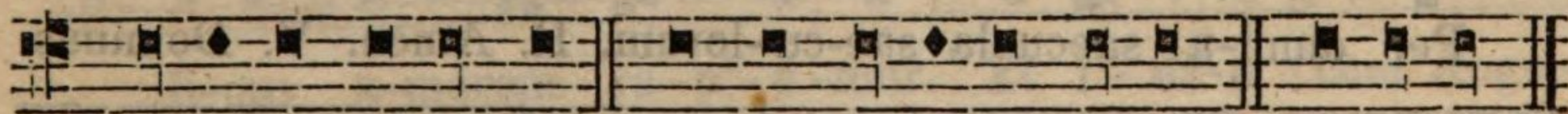
IV. Das Credo hat in allen röm. Gesangbüchern nur eine Melodie. Es wird vom Priester intonirt,



Credo in unum De-um,

unmittelbar vom Chore weitergeführt, und ganz ¹⁾ zu Ende gesungen.

§. 26. Offertorium. Praefatio.



V. Dóminus vobíscum. R. Et cum Spíri-tu tu-o. Sac. O-rémus.

1. Das Offertorium besteht entweder aus einem Psalmabschnitt, oder aus andern heiligen Schriftworten, und ist für die einzelnen Feste im Grad. Rom. verzeichnet, ganz nach Ord-

¹⁾ Die Bestimmungen, welche oben S. 55. in Betreff des Gloria angeführt wurden, könnten beim Credo noch verdreifacht werden, indem sich die S. R. C. öfters, und Provinzial- und Diöcesanconcilien und bishöfl. Erlasse unzähligemal gegen jedwedes Verstümmeln oder Unterbrechen des Credo erklärt haben. Siehe Smeddink im 11. Jahrg. der Caecilia, 1863, de Herdt etc.

nung des Missale. Die gregor. Melodie ist in der Regel einfacher und gedrängter, als die des Graduale oder Alleluja. —

II. Die Praefationen werden eingeleitet durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk), und haben eine zweifache Gesangsweise, eine feierliche (cantus solemnis oder festivus) und gewöhnliche (cantus ferialis).

In Folgendem sind alle Messpraefationen,¹⁾ soweit sie in ihrem Gesange in Folge der Textveränderung differiren, aufgeführt.²⁾ Die Intervalle der kleinen Terz (a-c) und des oft wiederkehrenden Ganztones (d-c) dürfen nicht durch chromatische Halbtöne (cis) alterirt werden.

Cantus Praefationum solemnis.

1. De Nativitate.

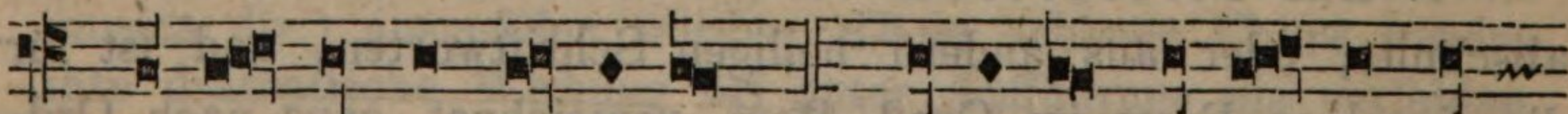
Dicitur a Nativ. D. N. J. Chr. usque ad Epiphaniam (praeterquam in die octava S. Joannis Apost.), in Purificatione B. Mariae Virg., et in Festo Ss. Corporis Chr. et per Octav., nisi in ea occurrat Festum, quod propriam Praefationem habeat. Item in Transfiguratione Domini et in Festo Ss. Nominis Jesu.



Per omni-a saecu-la sae-cu-lorum. R. Amen. V. Dominus



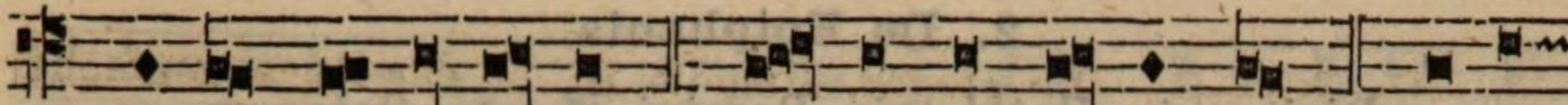
vo-biscum. R. Et cum spiri-tu tu-o. V. Sursum cor-da.



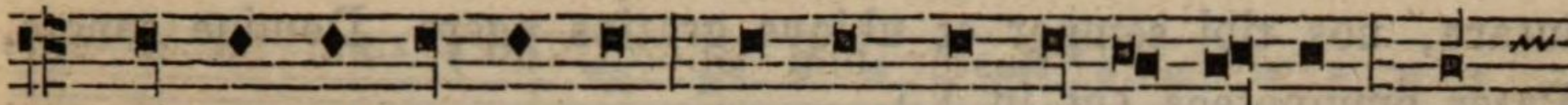
R. Ha-be-mus ad Do-minum. V. Grati-as a-ga-inus Do -

¹⁾ Die Praefationen zur Palmen- und Wasserweihe sind von den folgenden nur im Text unterschieden, und können, da sie des Jahres ohnehin nur einmal treffen, aus dem Missale geübt werden.

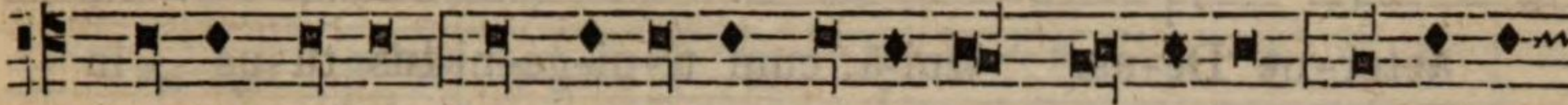
²⁾ Die Gesänge der Praefationen und des Pater noster sind im vierlinigen System angegeben, weil sie immer aus dem Missale gesungen werden, dessen Ausgaben sich des vierlinigen Systems bedienen.



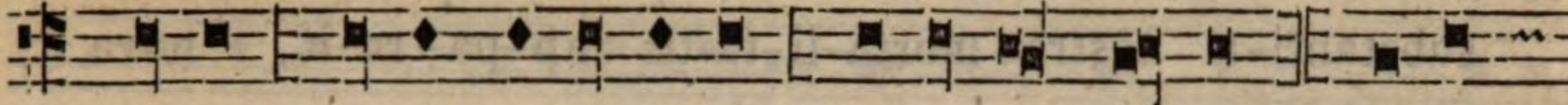
mi-no De-o nostro. R. Dignum et justum est. Ve-re



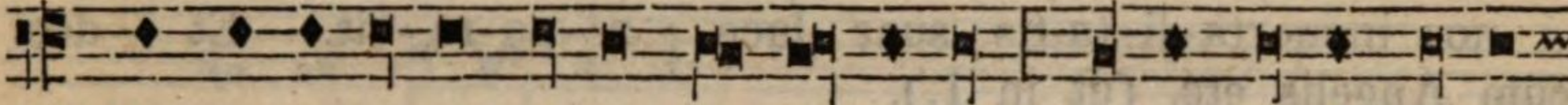
dignum et justum est, aequum et sa-lu-ta-re, nos



ti-bi semper, et u-bique gra-ti-as a-ge-re, Do-mi-ne



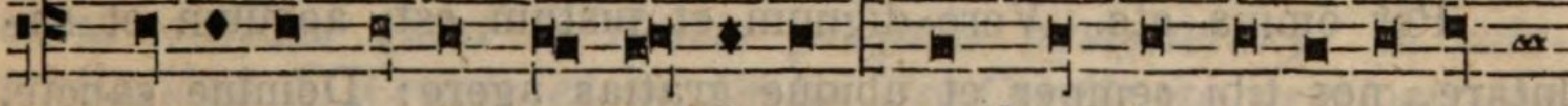
sancte, Pater omni-potens, ae-ter-ne De-us. Quia



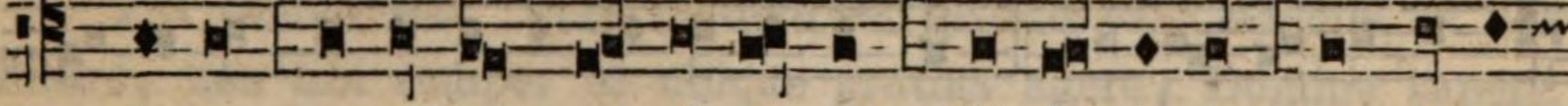
per in-carna-ti Verbi my-ste-ri-um, no-va mentis nostrae



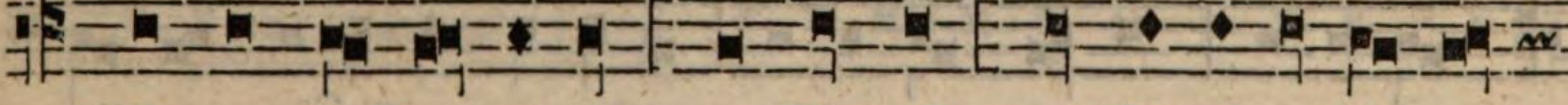
o-cu-lis lux tu-ae cla-ri-ta-tis in-ful-sit: ut dum vi-si-



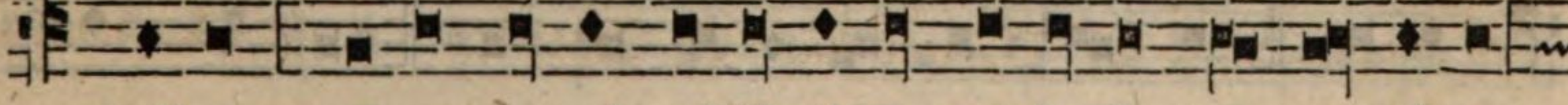
bi-li-ter De-um co-gnoscimus, per hunc in in-vi-si-bi-



li-um a-morem ra-pi-a-mur. Et i-de-o cum Ange-



lis et Archan-ge-lis, cum Thronis, et Domi-na-ti-o-



nibus, cumque omni mi-li-ti-a coelestis ex-er-ci-tus,



hymnum glo-ri-ae tu-ae ca-nimus, si-ne fi-ne dicentes.

2. De Epiphania.

Dicitur in Epiphania Domini et per Octavam.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

aeter-ne De-us. Qui-a, cum u-ni-ge-ni-tus tu-us in

substanti-a nostrae morta-li-ta-tis ap-pa-ru-it, nova

nos immorta-li-ta-tis suae luce re-pa-ra-vit. Et i-deo cum Angelis etc. (ut in 1.).

3. In Quadragesima.

Dicitur in Dominicis Quadragesimae, et in Festis Duplicibus et Semiduplicibus in ea occurrentibus, usque ad Dominicam Passionis, nisi in Festis propria assignetur.

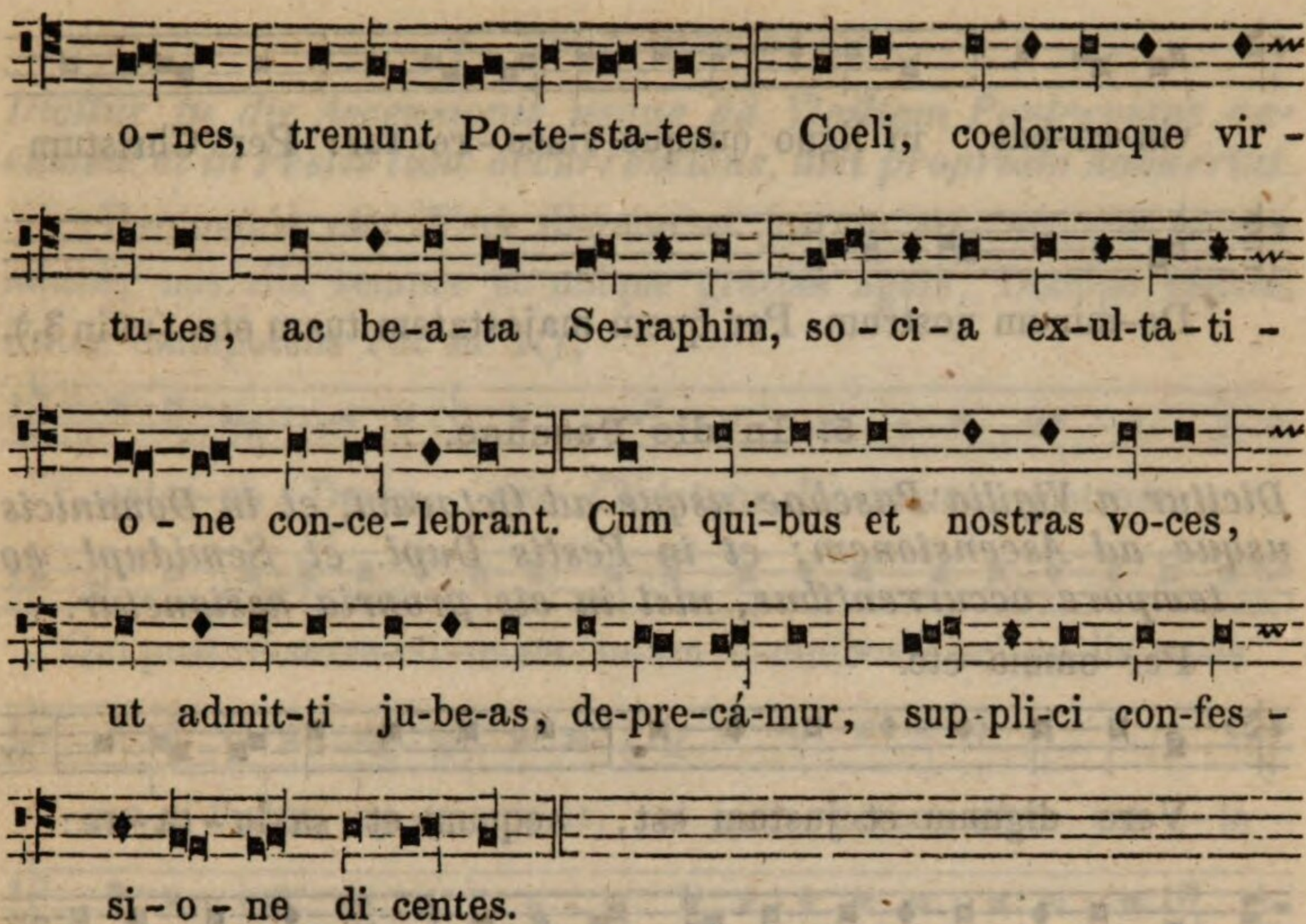
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

ae-ter-ne De-us. Qui cor-po-ra-li je-ju-ni-o vi-ti-a

comprimis, mentem e-le-vas, vir-tutem lar-gi-ris, et prae-

mi-a: Per Christum Do-minum nostrum. Per quem ma-

je-statem tuam laudant An-ge-li, a-dorant Domi-na-ti -



o - nes, tremunt Po-te-sta-tes. Coeli, coelorumque vir -
 tu-tes, ac be-a-ta Se-raphim, so - ci - a ex-ul-ta - ti -
 o - ne con-ce-lebrant. Cum qui-bus et nostras vo-ces,
 ut admit-ti ju-be-as, de-pre-cá-mur, sup-pli-ci con-fes -
 si - o - ne di centes.

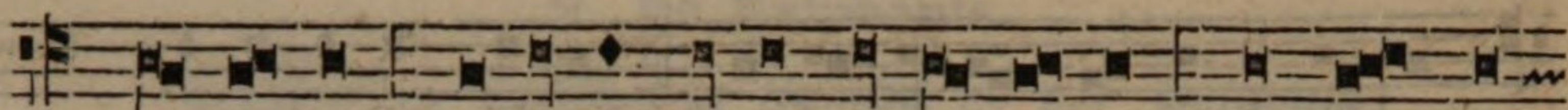
4. De Cruce.

Dicitur in Dom. Passionis, in Dom. Palmarum, in Feria V. in Coena Domini, et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus (nisi in Festis propria assignetur): in sollemnitatibus S. Crucis et in Festis Ss. Cordis ac pretiosissimi Sanguinis D. N. J. Chr.

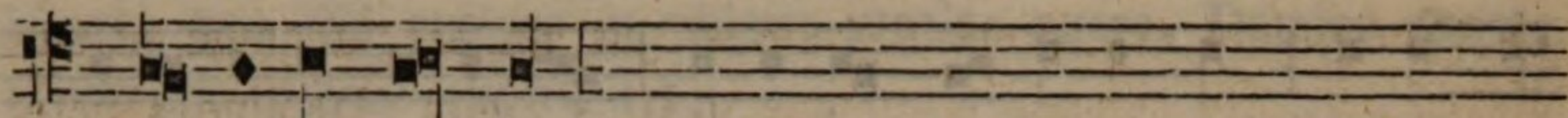
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in l.),



ae-ter-ne De-us. Qui sa-lutem huma-ni ge-neris in
 ligno Crucis consti-tu - i - sti: ut un-de mors o - ri - e -
 ba-tur, in-de vi - ta re-surge-ret: et qui in ligno



vin-ce-bat, in ligno quoque vince-re-tur: Per Christum

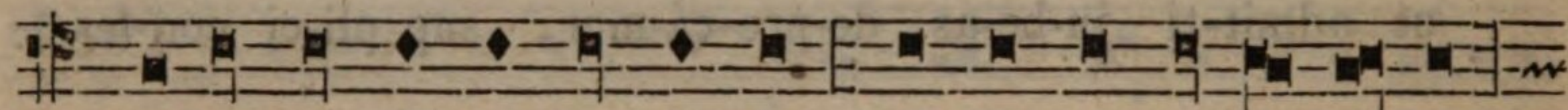


Do-minum nostrum. Per quem majestatem tuam etc. (ut in 3.).

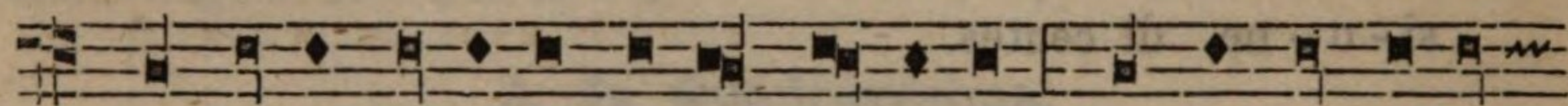
5. In die Paschae.

Dicitur a Vigilia Paschae usque ad Octavam, et in Dominicis usque ad Ascensionem; et in Festis Dupl. et Semidupl. eo tempore occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

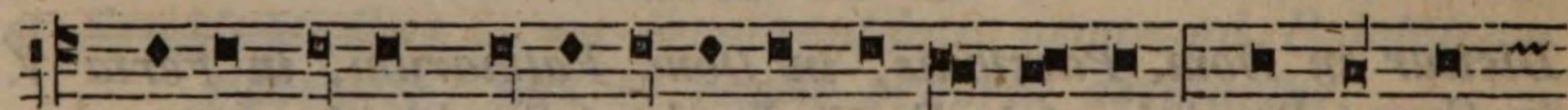
Per omnia etc.



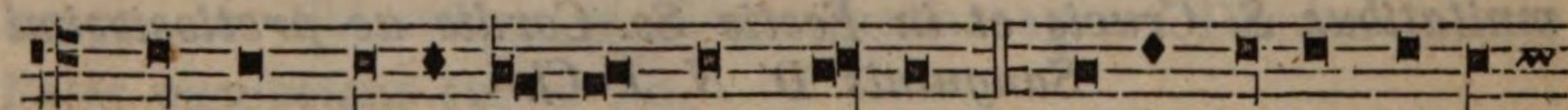
Vere dignum et justum est, aequum et sa-lu-ta-re:



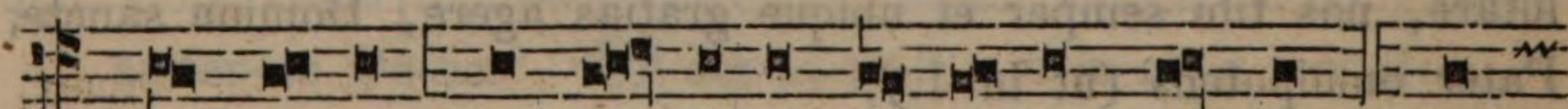
Te quidem Domi-ne o-mni tem-po-re, sed in hac potis -



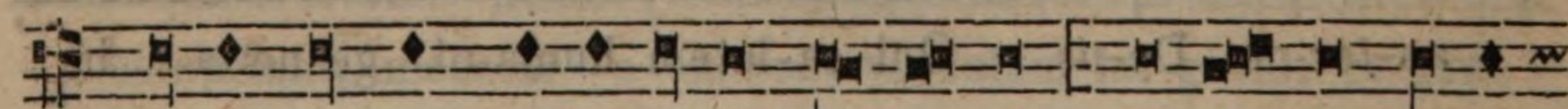
simum di-e ¹⁾ glori-o-si-us praedi-ca-re, cum Pascha



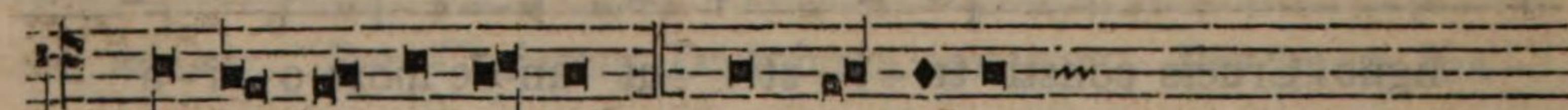
nostrum immo-la-tus est Christus. Ipse enim verus



est Agnus, qui abs-tu-lit pec-ca-ta mun-di. Qui



mortem nostram mori-en-do de-struxit, et vi-tam re-sur -



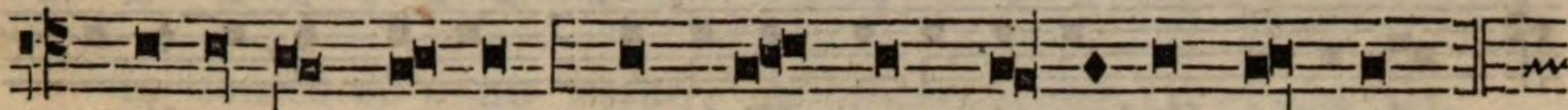
gendo re-pa-ra-vit. Et i-de-o etc. (ut in 1.)

¹⁾ Sabbato s.: in hac potissimum nocte; per Oct. Paschae, ut supra; Dom. in Albis ac deinceps: in hoc potissimum gloriosius...

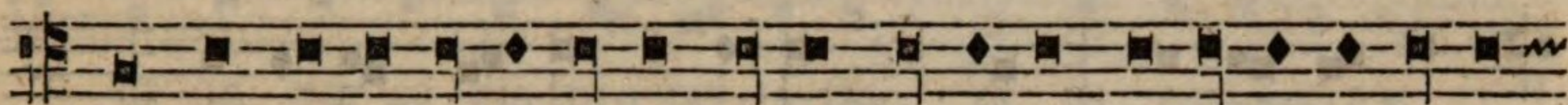
6. De Ascensione.

Dicitur in die Ascensionis usque ad Vigiliam Pentecostes exclusive et in Festis tunc occurrentibus, nisi propriam habuerint.

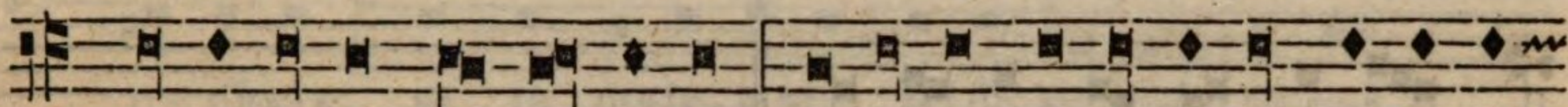
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



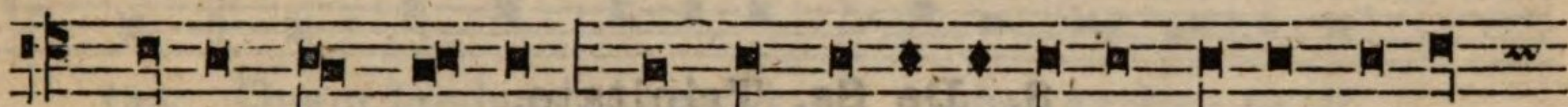
ae-ter-ne De-us, per Christum Do-minum nostrum.



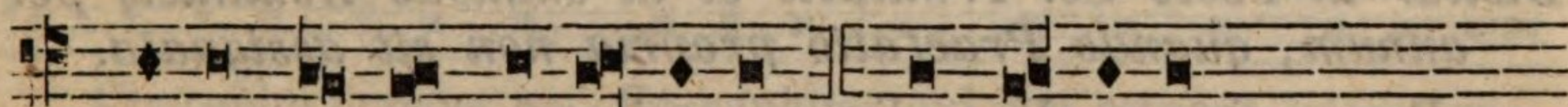
Qui post re-surre-cti-onem su-am o-mnibus disci-pu-lis su-is



ma-ni-festus ap-pa-ru-it, et ipsis cernen-tibus est e-le-



va-tus in coelum, ut nos di-vi-ni-ta-tis su-ae tri-bu-

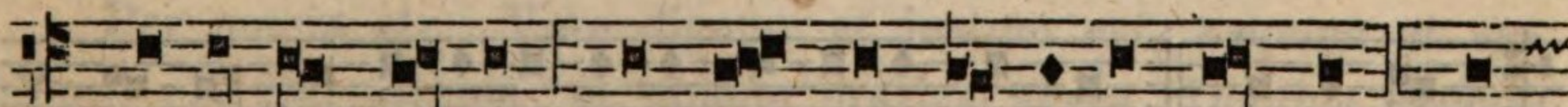


e-ret es-se par-ti-ci-pes. Et i-de-o etc. (ut in 1.).

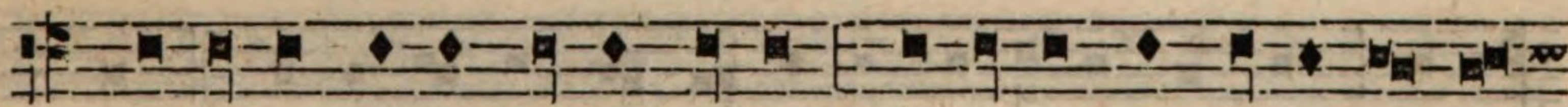
7. De Pentecoste.

Dicitur a Vigilia Pentecostes usque ad sequens Sabbatum inclusive.

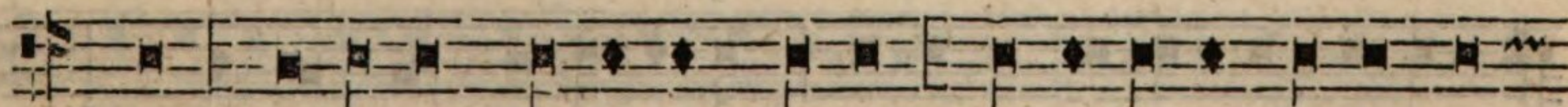
Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



ae-ter-ne De-us, per Christum Dominum nostrum. Qui



ascendens super omnes coelos, sedensque ad dexteram tu-



am promissum Spiritum sanctum ho-di-er-na di-e in



fi-li-os a-dopti-o-nis ef-fu-dit. Quapropter pro -
 fu-sis gau-di-is, to-tus in or-be terrarum mundus ex -
 ul-tat. Sed et supernae Virtu-tes atque an-ge-li-cae
 Po-te-sta-tes, hymnum glo-ri-ae tu-ae con-cinunt,
 si-ne fi-ne di-centes.

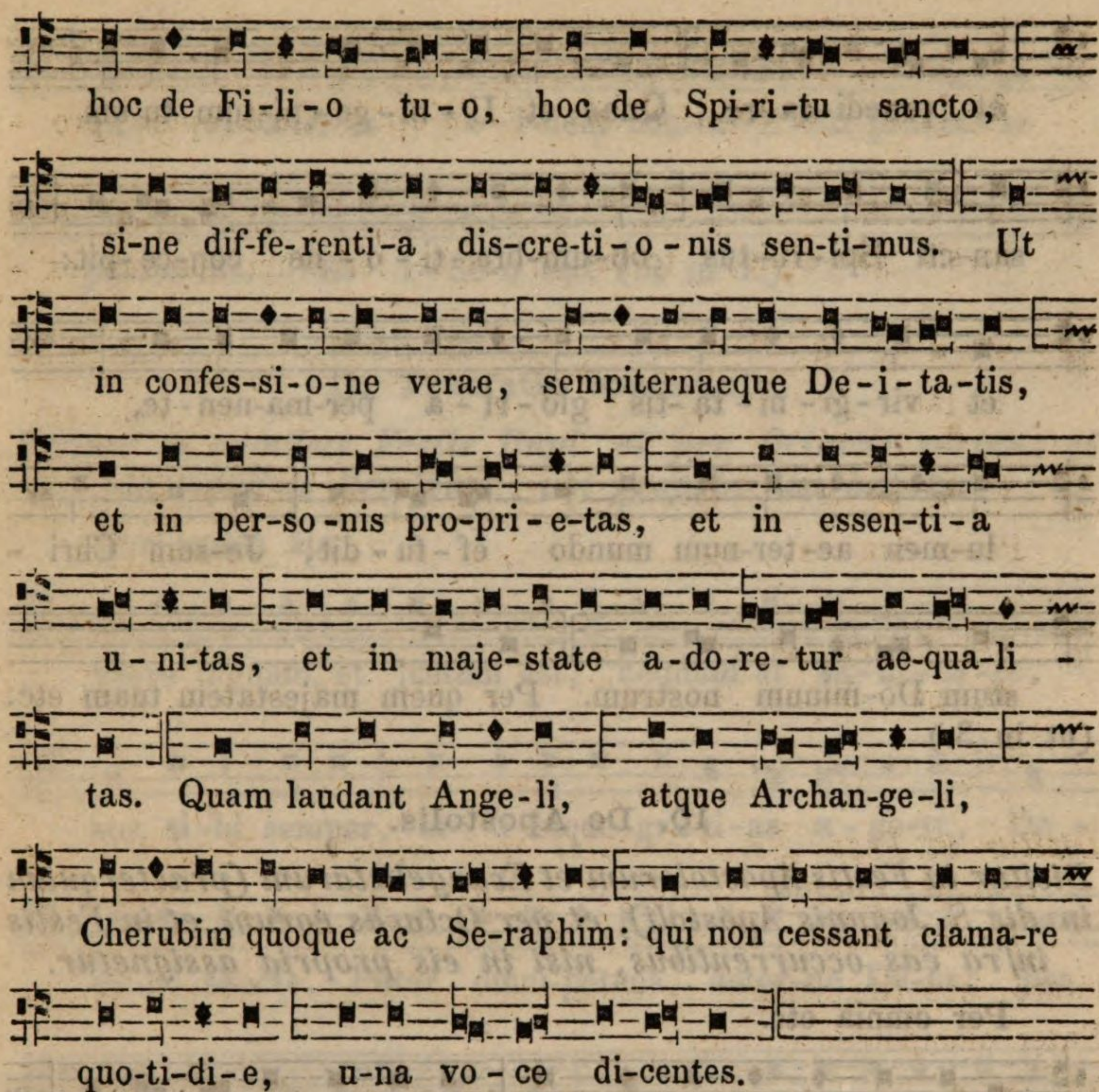
8. De Ss. Trinitate.

Dicitur in Festo Ss. Trinitatis et in omnibus Dominicis per annum, quando Praefatio propria non sit assignata.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



aeter-ne De-us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o,
 et Spi-ri-tu san-cto, u-nus es De-us, u-nus es
 Do-minus: non in u-ni-us singu-la-ri-ta-te per-so -
 nae, sed in u-ni-us Tri-ni-ta-te substanti-ae. Quod
 e-nim de tu-a glo-ri-a, re-velan-te te cre-dimus,

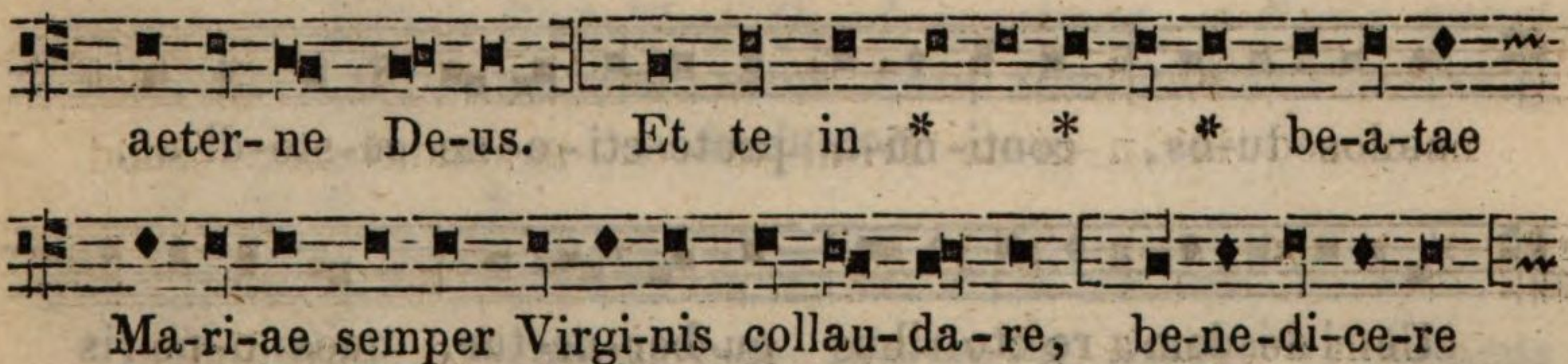


hoc de Fi-li-o tu-o, hoc de Spi-ri-tu sancto,
 si-ne dif-fe-renti-a dis-cre-ti-o-nis sen-ti-mus. Ut
 in confes-si-o-ne verae, sempiternaeque De-i-ta-tis,
 et in per-so-nis pro-pri-e-tas, et in essen-ti-a
 u-ni-tas, et in maje-state a-do-re-tur ae-qua-li-
 tas. Quam laudant Ange-li, atque Archan-ge-li,
 Cherubim quoque ac Se-raphim: qui non cessant clama-re
 quo-ti-di-e, u-na vo-ce di-centes.

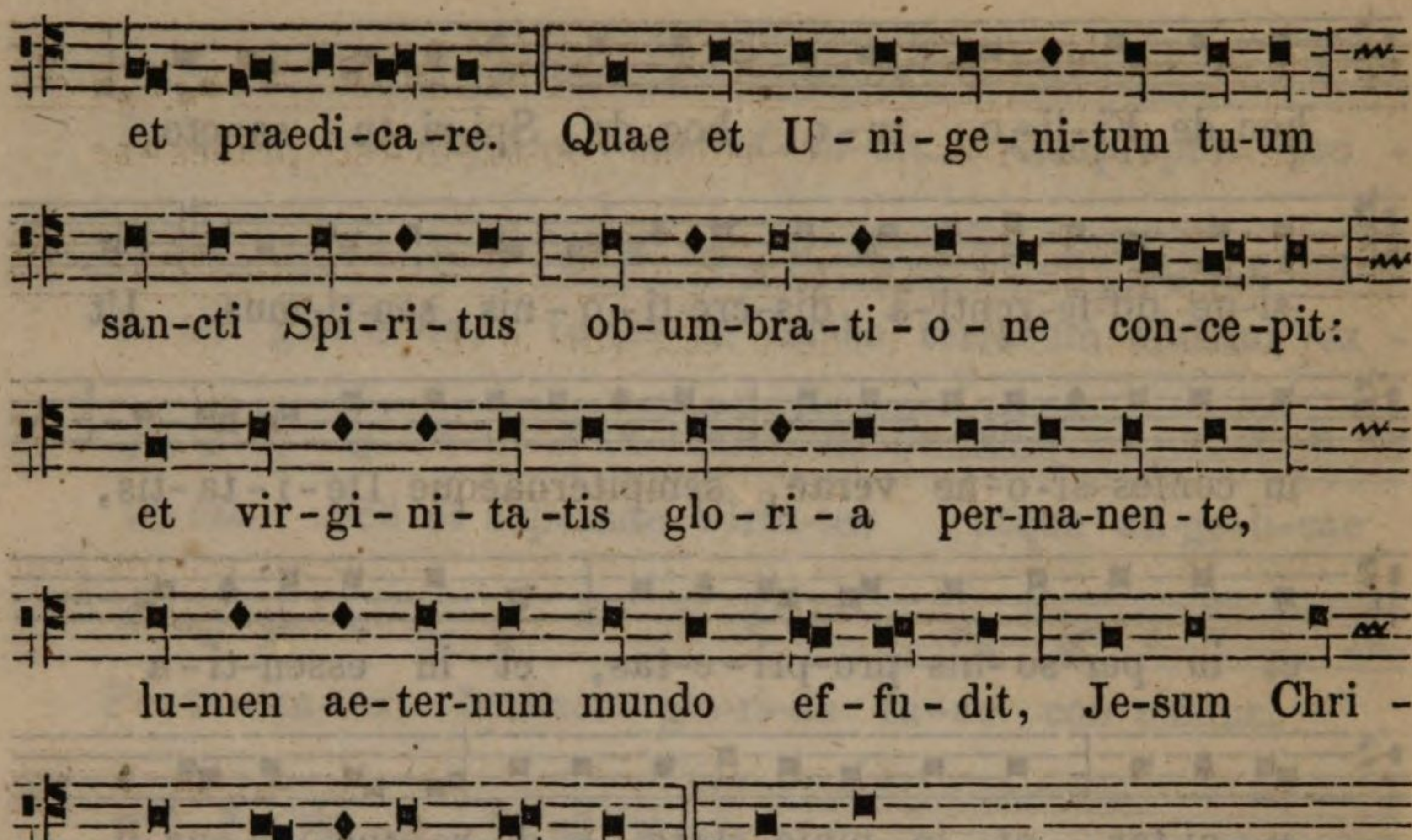
9. In Festis B. Mariae.

Dicitur in Festis B. Mariae (excepto Festo Purificationis, in quo dicitur de Nat. Dni), et per eorum Octavas, etiam in Festis infra eas occurrentibus, si propriam non habuerint.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper, et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in l.),



aeter-ne De-us. Et te in * * * be-a-tae
 Ma-ri-ae semper Virgi-nis collau-da-re, be-ne-di-ce-re

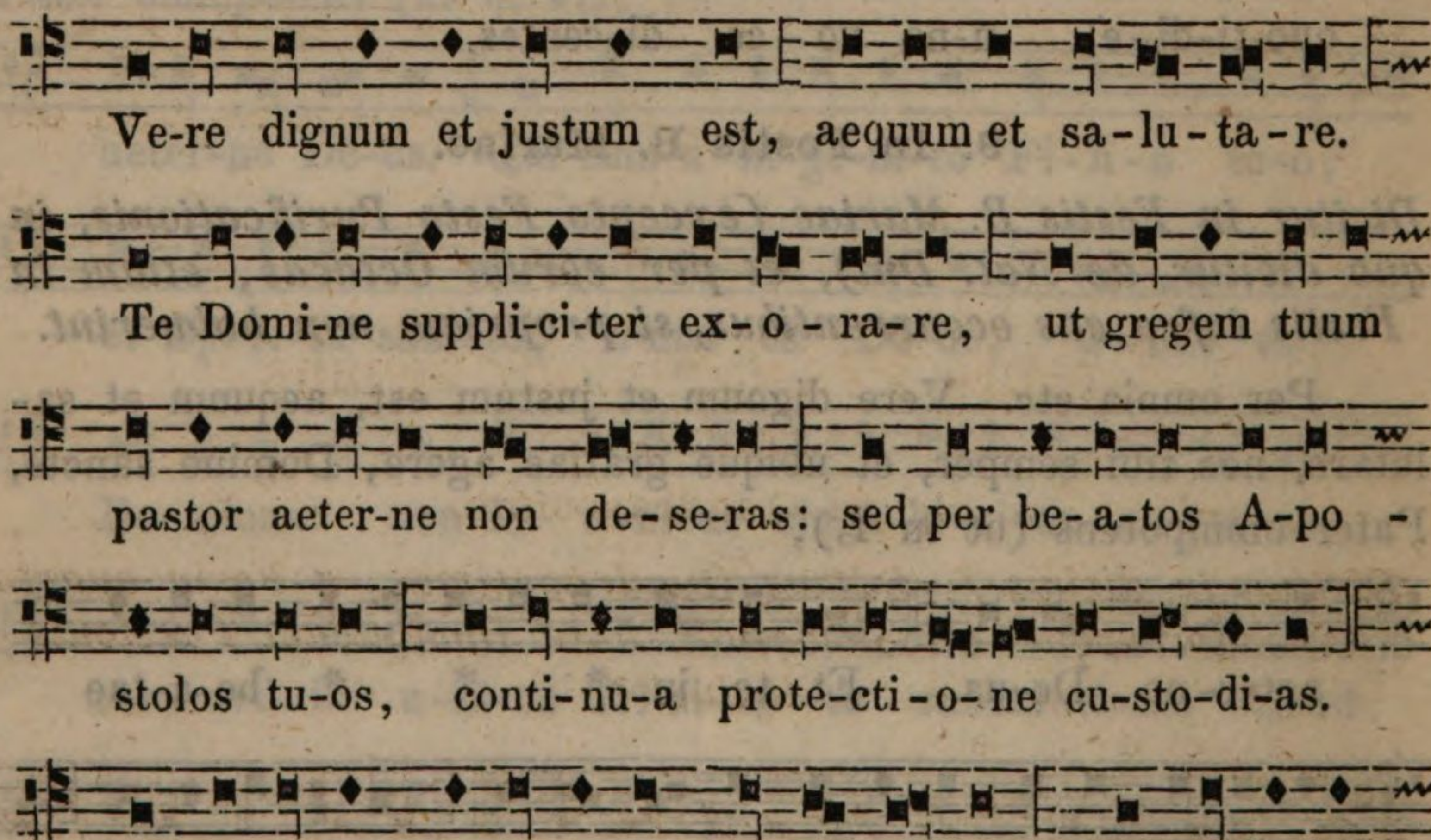


et praedi-ca-re. Quae et U - ni - ge - ni - tum tu - um
 san - cti Spi - ri - tus ob - um - bra - ti - o - ne con - ce - pit:
 et vir - gi - ni - ta - tis glo - ri - a per - ma - nen - te,
 lu - men ae - ter - num mundo ef - fu - dit, Je - sum Chri -
 stum Do - minum nostrum. Per quem majestatem tuam etc.
 (ut in 3.).

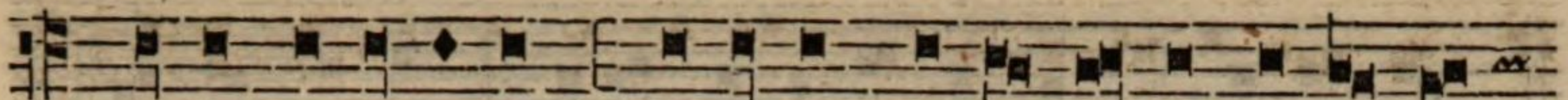
10. De Apostolis.

Dicitur in Festis Apostolorum et Evangelistarum (praeterquam in die S. Joannis Apostoli), et per Octavas eorum, et in Festis infra eas occurrentibus, nisi in eis propria assignetur.

Per omnia etc.



Ve - re dignum et justum est, aequum et sa - lu - ta - re.
 Te Do - mi - ne sup - pli - ci - ter ex - o - ra - re, ut gregem tuum
 pastor ae - ter - ne non de - se - ras: sed per be - a - tos A - po -
 stolos tu - os, conti - nu - a pro - te - cti - o - ne cu - sto - di - as.
 Ut i - isdem re - cto - ribus gu - ber - ne - tur, quos o - pe - ris

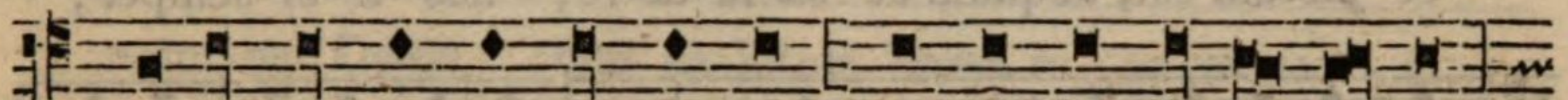


tu-i vi-ca-ri-os e-i-dem con-tu-li-sti praees-se
 pa-sto-res. Et i-de-o etc. (ut in 1.).

11. Praefatio communis.

Dicitur in omnibus Festis Dupl. et per Octavas eorum: et in omnibus Semidupl., ubi propria non habetur.

Per omnia etc.



Ve-re dignum, et justum est, aequum et sa-lu-ta-re,
 nos ti-bi semper, et u-bique gra-ti-as a-ge-re, Do -
 mi-ne sancte, Pater omni-potens, aeter-ne De-us: per
 Christum Do-minum nostrum. Per quem majestatem tuam etc.
 (ut in 3.).

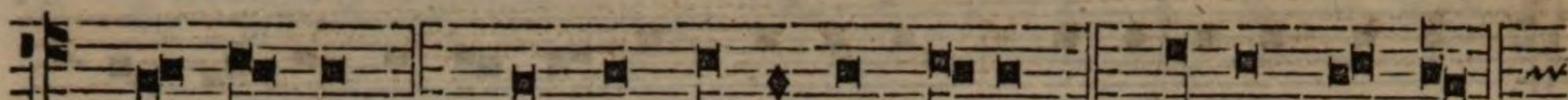
Cantus Praefationum ferialis.

1. In Quadragesima.

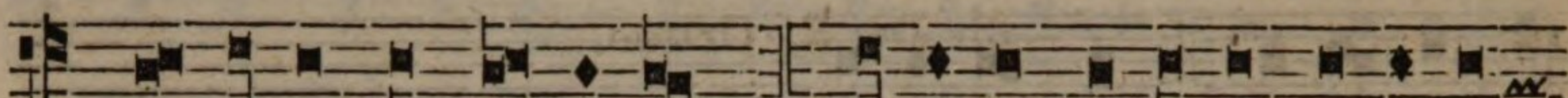
Dicitur in diebus ferialibus Quadragesimae, a Feria quarta Cinerum usque ad Sabbatum ante Dominicam Passionis inclusive.



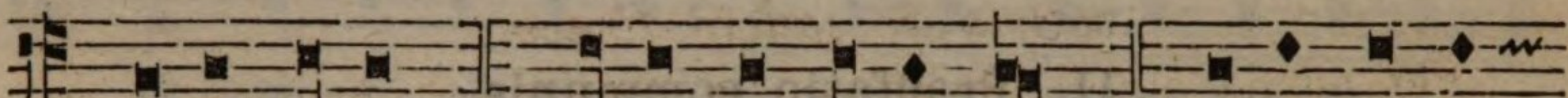
Per omni-a saecu-la saecu-lo-rum. R. A-men. V. Dominus



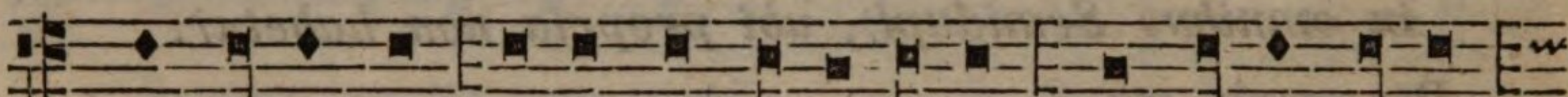
vo-biscum. R. Et cum Spiri-tu tu-o. V. Sursum cor-da.



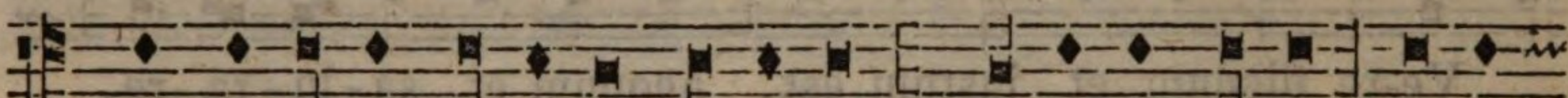
R. Ha-bemus ad Do-minum. V. Grati-as a-gamus Domi-no



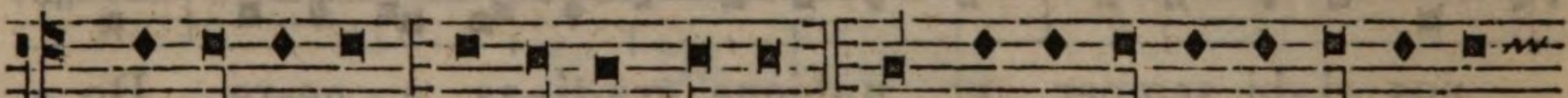
De-o nostro. R. Dignum et justum est. Ve-re dignum,



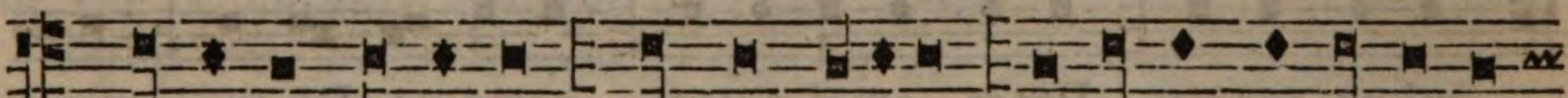
et justum est, aequum et sa-lu-ta-re, nos ti-bi semper,



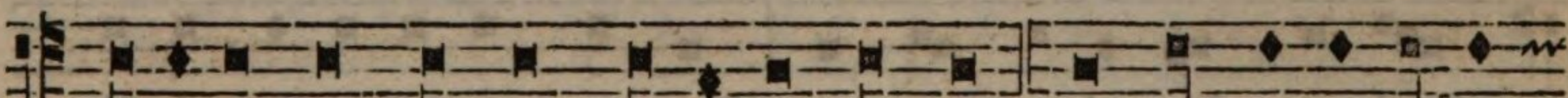
et u-bique grati-as a-ge-re. Domi-ne sancte, Pater



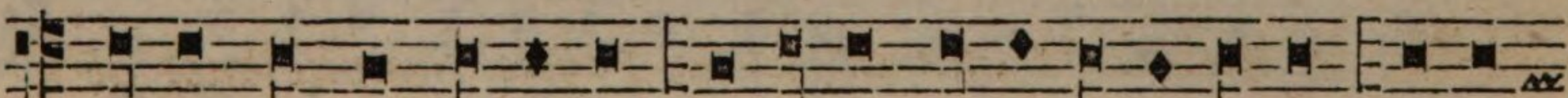
omni-potens, aeter-ne De-us. Qui corpo-ra-li je-ju-ni-o



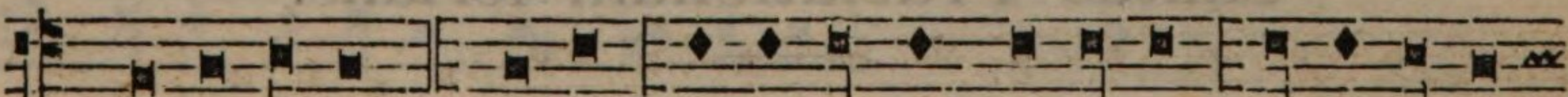
vi-ti-a comprimis, mentem e-levas, vir-tutem largi-ris, et



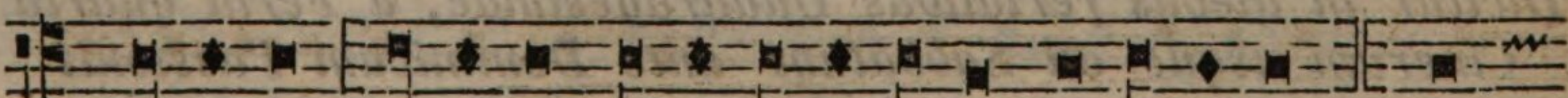
praemia: per Christum Dominum nostrum. Per quem majestatem



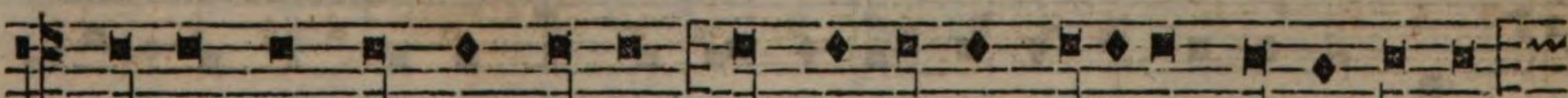
tu-am laudant An-ge-li, a-dorant Domi-na-ti-o-nes, tremunt



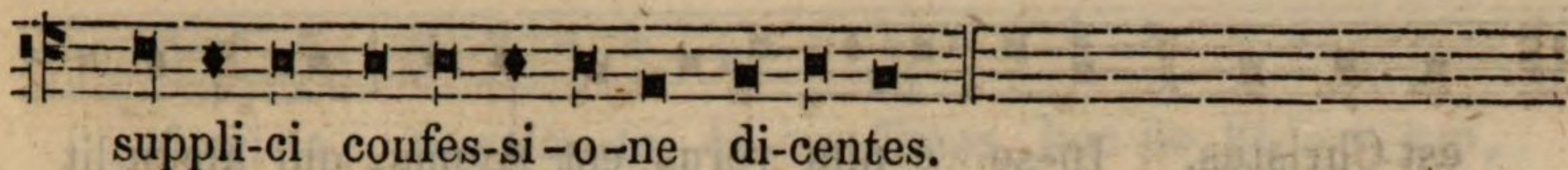
Po-te-states. Coeli, coe-lorumque Virtu-tes, ac be-a-ta



Seraphim so-ci-a ex-ul-ta-ti-o-ne conce-lebrant. Cum



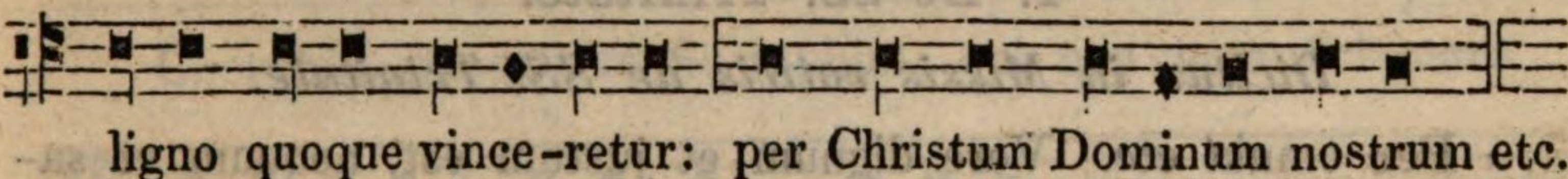
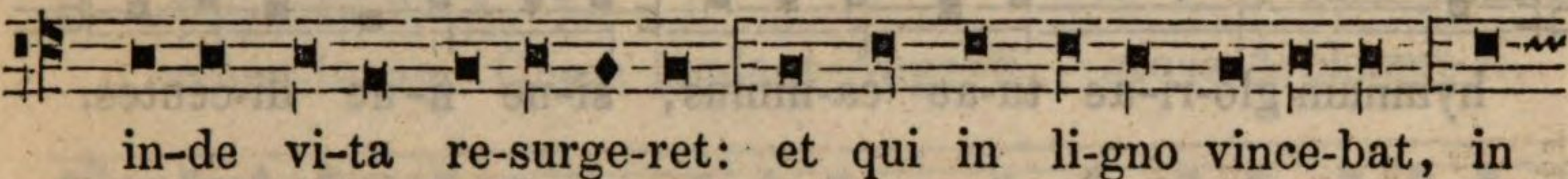
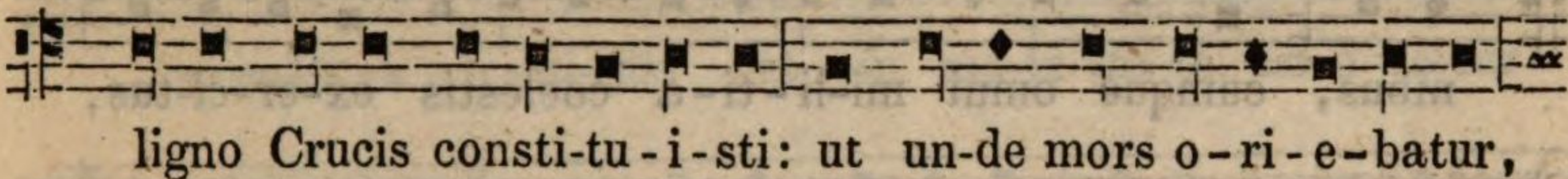
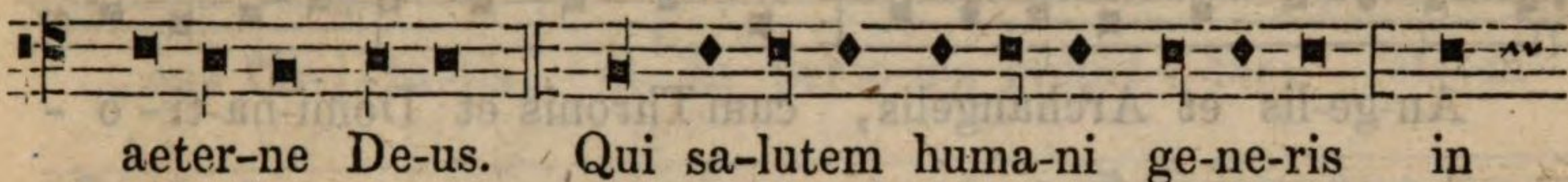
quibus et nostras voces, ut admit-ti jubeas, de-precamur,



2. De S. Cruce.

Dicitur in diebus ferialibus a Dominica Passionis usque ad Feriam quintam in Coena Domini exclusive: et in Missis votivis de sancta Cruce.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),

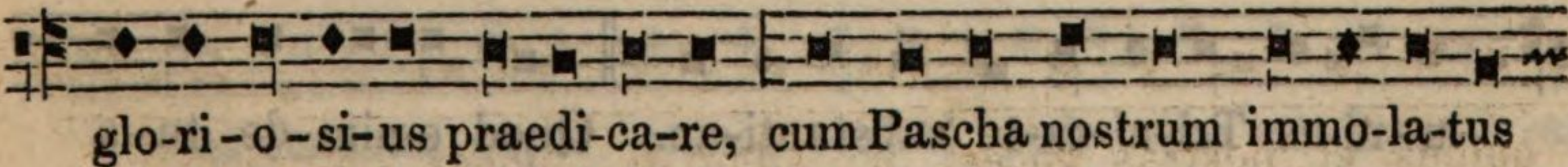
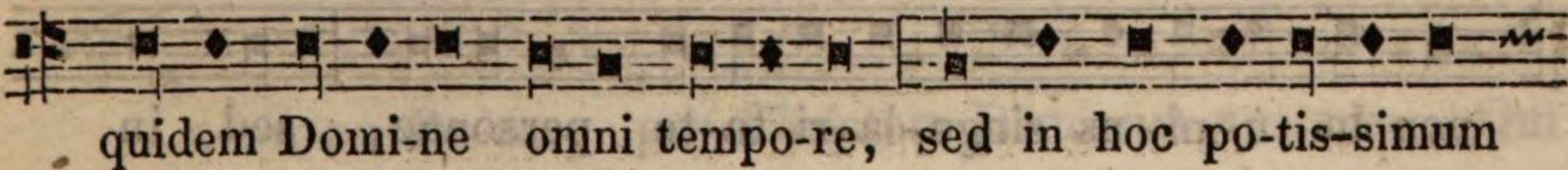
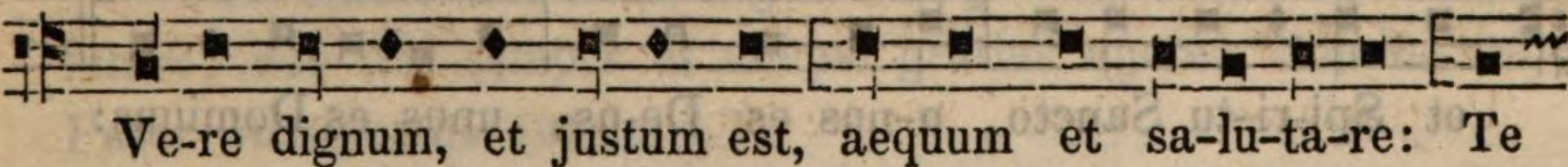


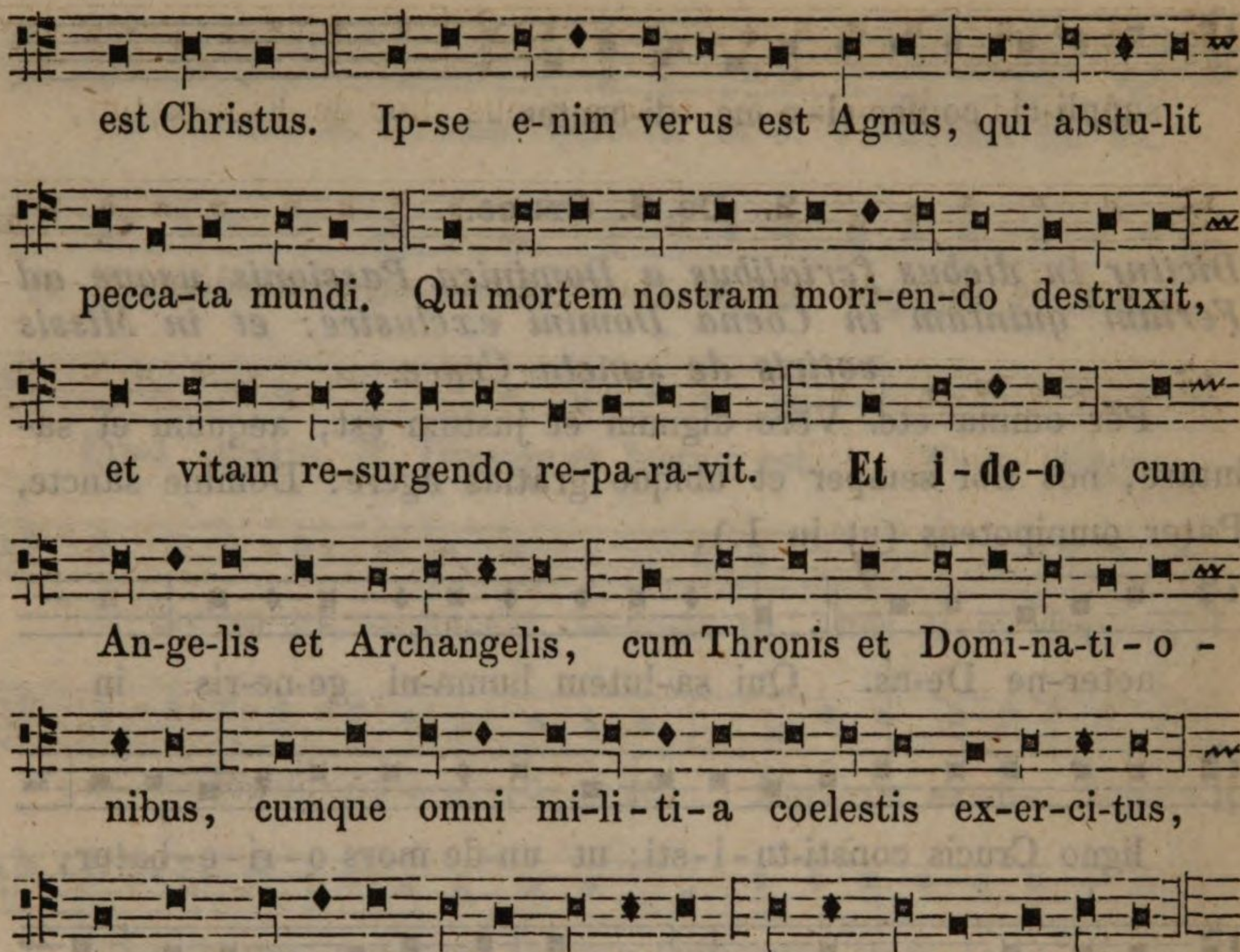
ut in 1.

3. Tempore Paschali.

Dicitur in diebus ferialibus, et in Festis Simplicibus, ab Octava Paschae usque ad Ascensionem.

Per omnia etc. ut in 1.





est Christus. Ip-se e-nim verus est Agnus, qui abstu-lit
 pecca-ta mundi. Qui mortem nostram mori-en-do destruxit,
 et vitam re-surgendo re-pa-ra-vit. Et i-de-o cum
 An-ge-lis et Archangelis, cum Thronis et Domi-na-ti-o -
 nibus, cumque omni mi-li-ti-a coelestis ex-er-ci-tus,
 hymnum glo-ri-ae tu-ae ca-nimus, si-ne fi-ne di-centes.

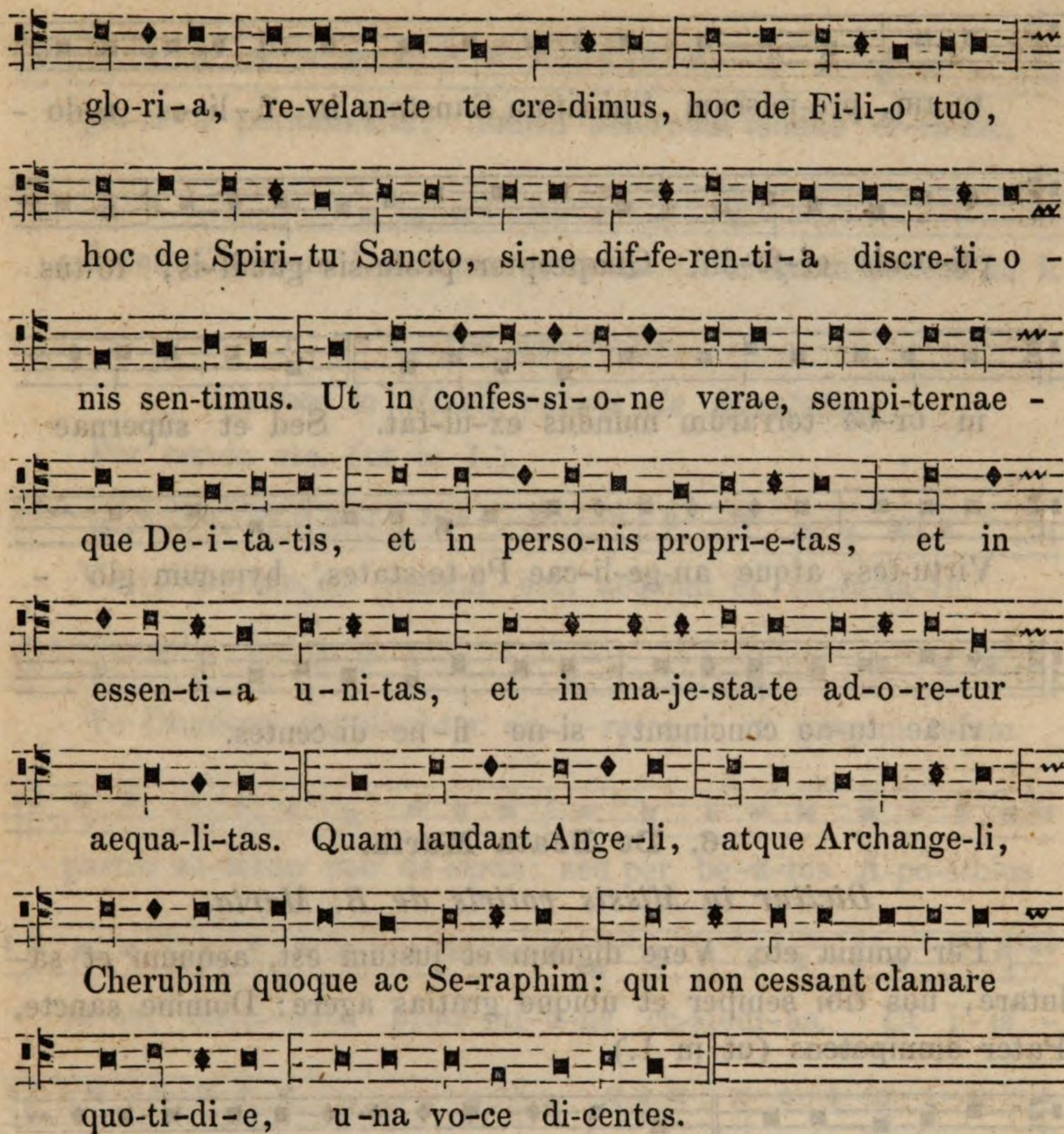
4. De SS. Trinitate.

Dicitur in Missis votivis de SS. Trinitate.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in l.),



aeter-ne De-us. Qui cum u-ni-ge-ni-to Fi-li-o tu-o,
 et Spi-ri-tu Sancto, u-nus es De-us, unus es Dominus:
 non in u-ni-us singu-la-ri-ta-te personae, sed in
 u-ni-us Tri-ni-ta-te substanti-ae. Quod e-nim de tu-a

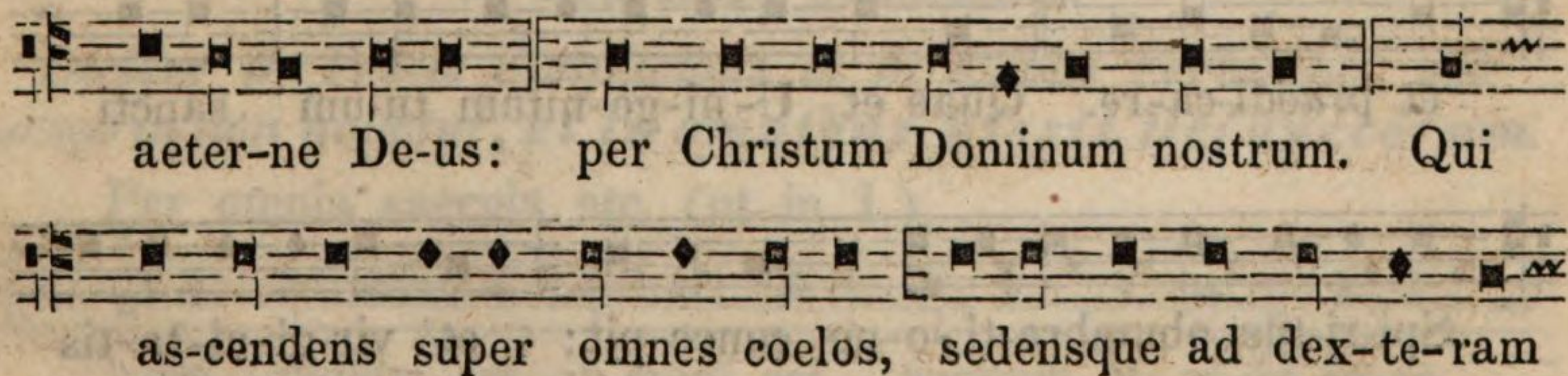


glo-ri-a, re-velan-te te cre-dimus, hoc de Fi-li-o tuo,
 hoc de Spiri-tu Sancto, si-ne dif-fe-ren-ti-a discre-ti-o -
 nis sen-timus. Ut in confes-si-o-ne verae, sempi-ternae -
 que De-i-ta-tis, et in perso-nis propri-e-tas, et in
 essen-ti-a u-ni-tas, et in ma-je-sta-te ad-o-re-tur
 aequa-li-tas. Quam laudant Ange-li, atque Archange-li,
 Cherubim quoque ac Se-raphim: qui non cessant clamare
 quo-ti-di-e, u-na vo-ce di-centes.

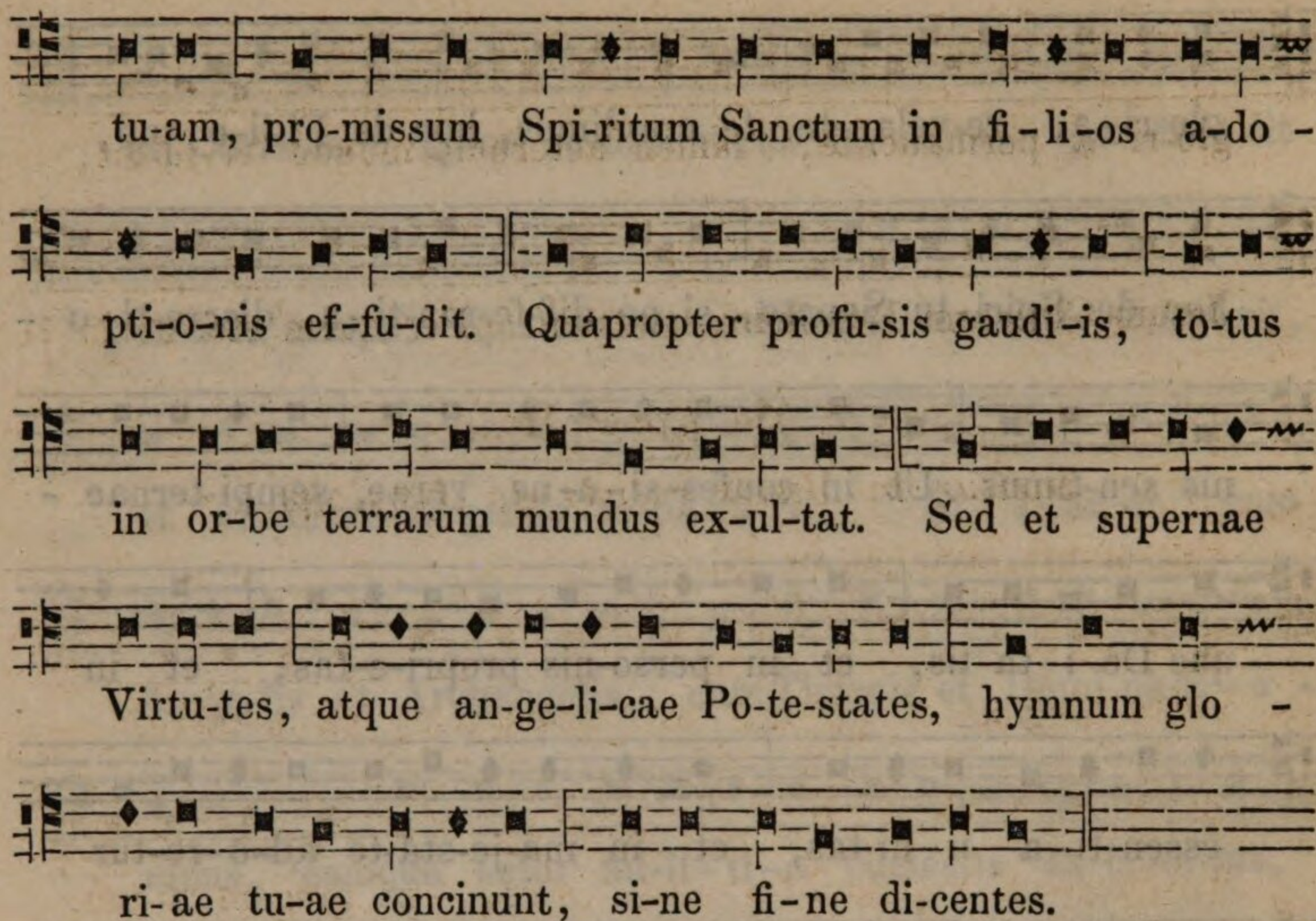
5. De Spiritu Sancto.

Dicitur in Missis votivis de Spiritu Sancto.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



aeter-ne De-us: per Christum Dominum nostrum. Qui
 as-cendens super omnes coelos, sedensque ad dex-te-ram

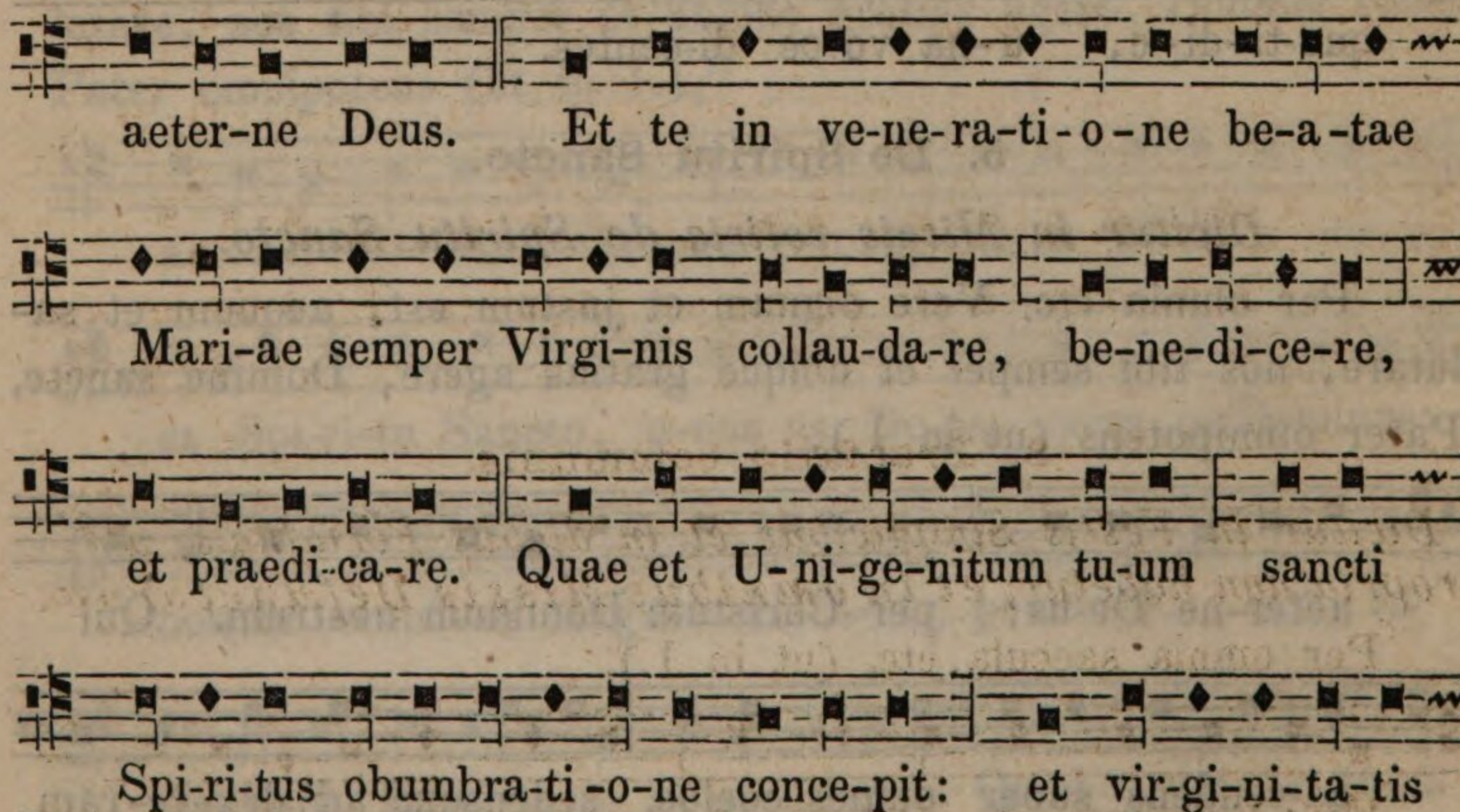


tu-am, pro-mis-sum Spi-ritum Sanctum in fi-li-os a-do -
 pti-o-nis ef-fu-dit. Quapropter profu-sis gaudi-is, to-tus
 in or-be terrarum mundus ex-ul-tat. Sed et supernae
 Virtu-tes, atque an-ge-li-cae Po-te-states, hymnum glo -
 ri-ae tu-ae concinunt, si-ne fi-ne di-centes.

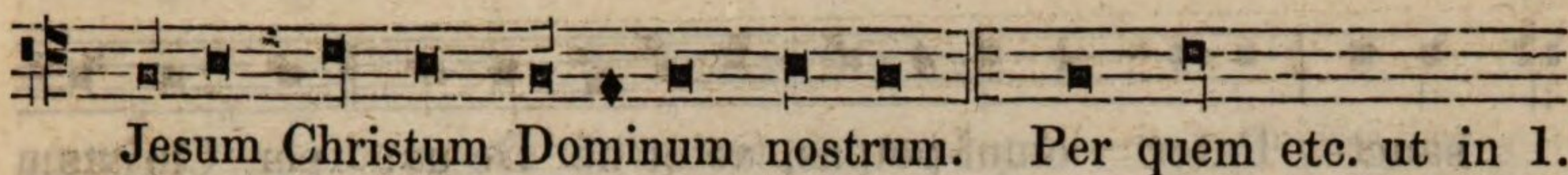
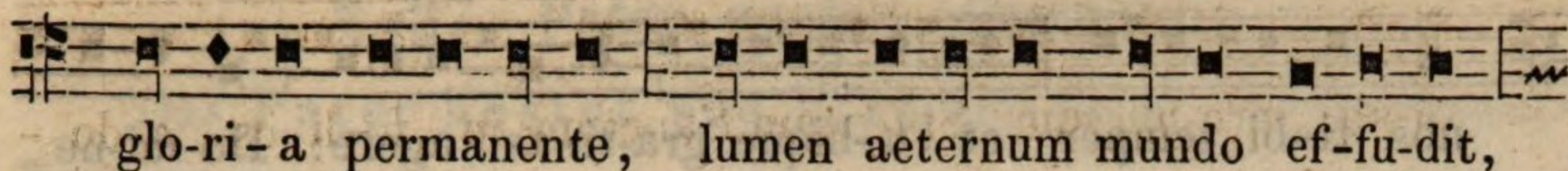
6. De Beata Maria.

Dicitur in Missis votivis de B. Maria.

Per omnia etc. Vere dignum et justum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine sancte, Pater omnipotens (ut in 1.),



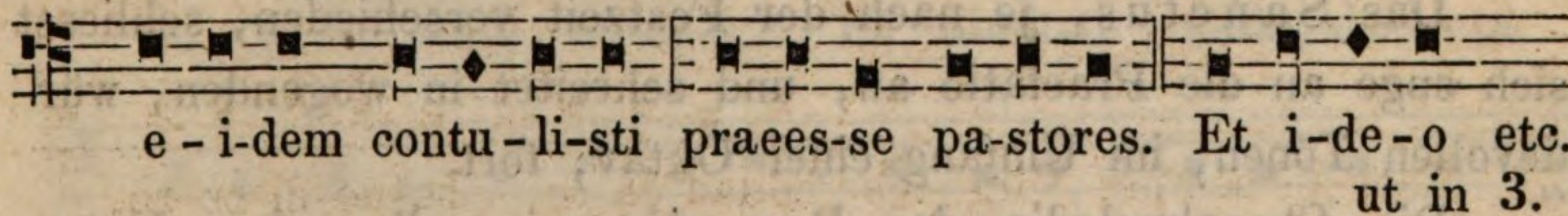
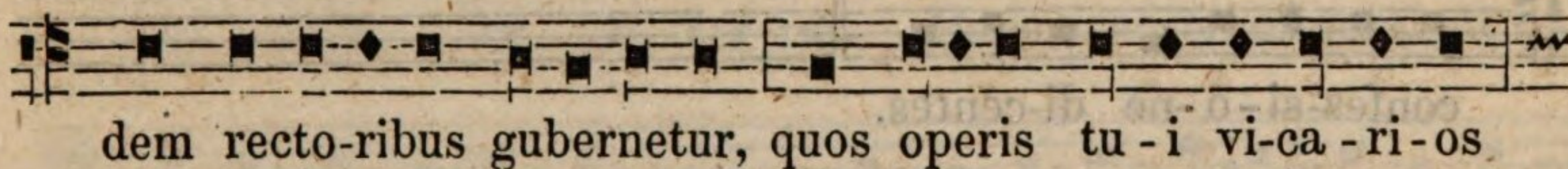
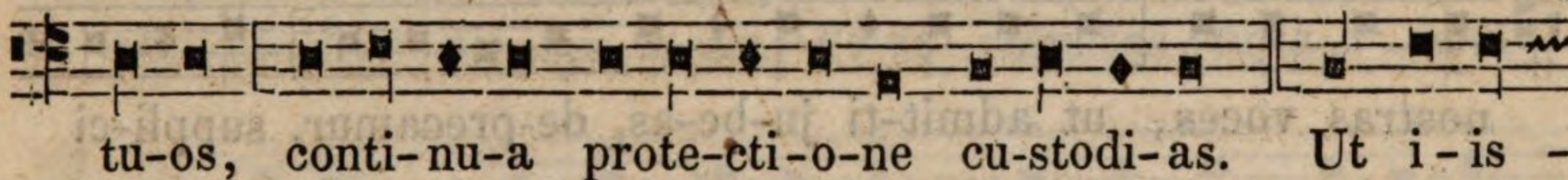
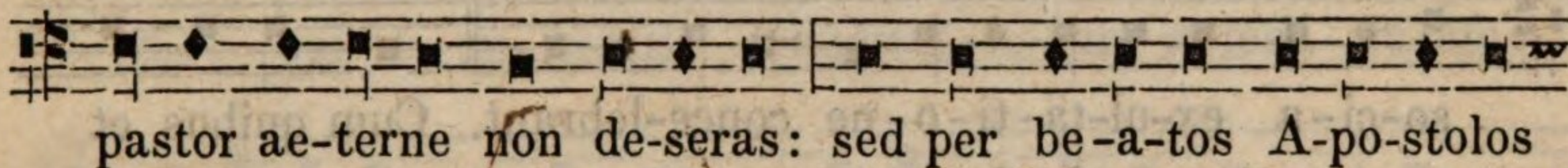
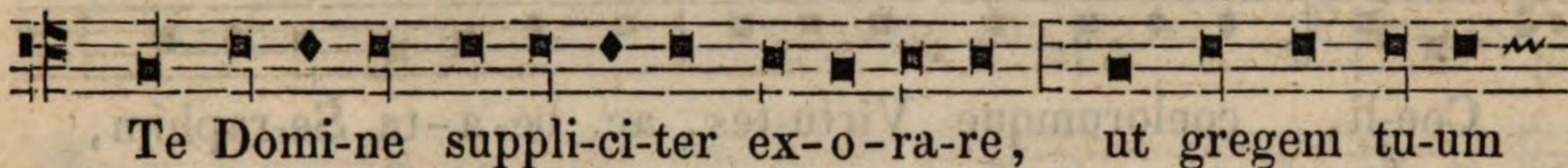
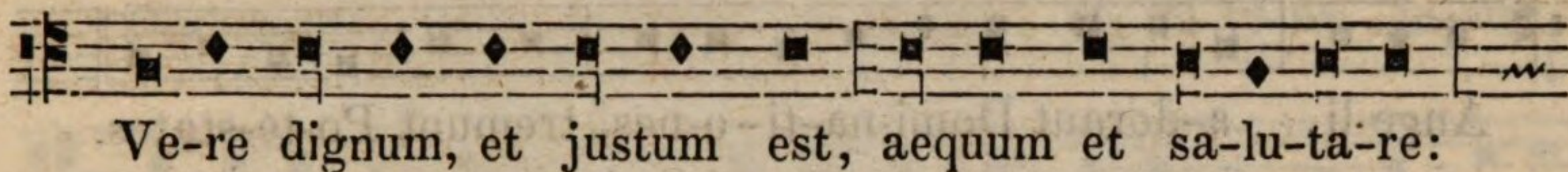
aeter-ne Deus. Et te in ve-ne-ra-ti-o-ne be-a-tae
 Mari-ae semper Virgi-nis collau-da-re, be-ne-di-ce-re,
 et praedi-ca-re. Quae et U-ni-ge-nitum tu-um sancti
 Spi-ri-tus obumbra-ti-o-ne conce-pit: et vir-gi-ni-ta-tis



7. De Apostolis.

Dicitur in Missis votivis de Apostolis.

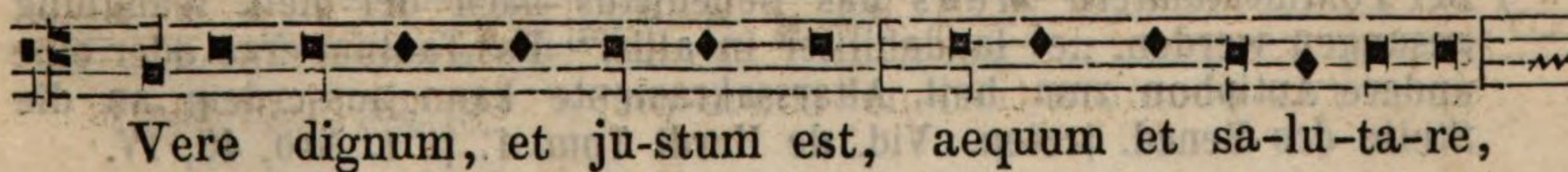
Per omnia etc. (ut in 1.).

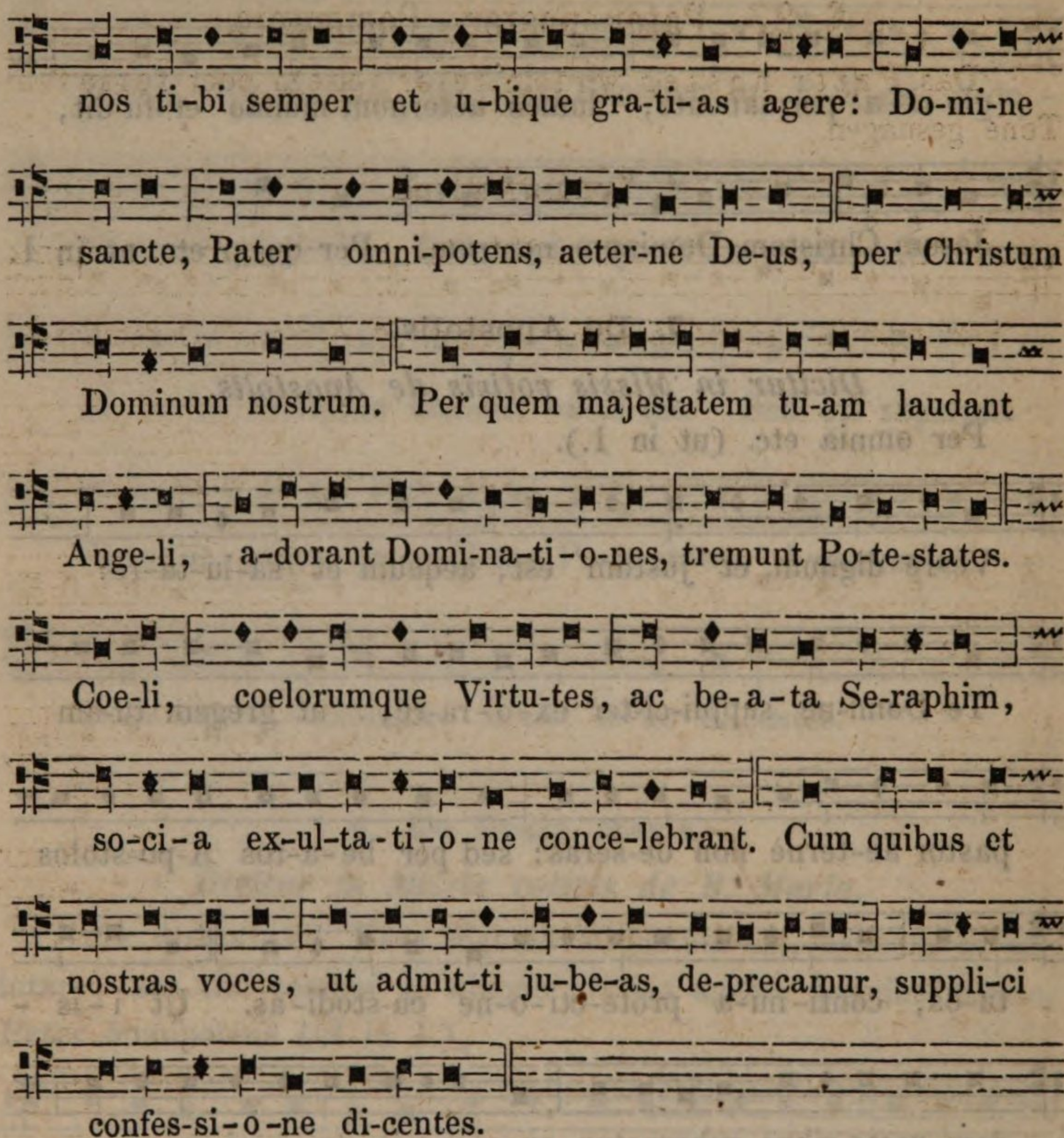


8. Praefatio communis.

Dicitur in Festis Simplicibus et in diebus Ferialibus, ubi propria non habetur, et in omnibus Missis Defunctorum.

Per omnia saecula etc. (ut in 1.).





nos ti-bi semper et u-bique gra-ti-as agere: Do-mi-ne
sancte, Pater omni-potens, aeter-ne De-us, per Christum
Dominum nostrum. Per quem majestatem tu-am laudant
Ange-li, a-dorant Domi-na-ti-o-nes, tremunt Po-te-states.
Coe-li, coelorumque Virtu-tes, ac be-a-ta Se-raphim,
so-ci-a ex-ul-ta-ti-o-ne conce-lebrant. Cum quibus et
nostras voces, ut admit-ti ju-be-as, de-precamur, suppli-ci
confes-si-o-ne di-centes.

Das Sanctus, je nach der Festzeit verschieden, schliesst sich enge an die Praefatio an, und schreitet in wogenden, würdevollen Tönen, im Umfang einer Oktav, fort.

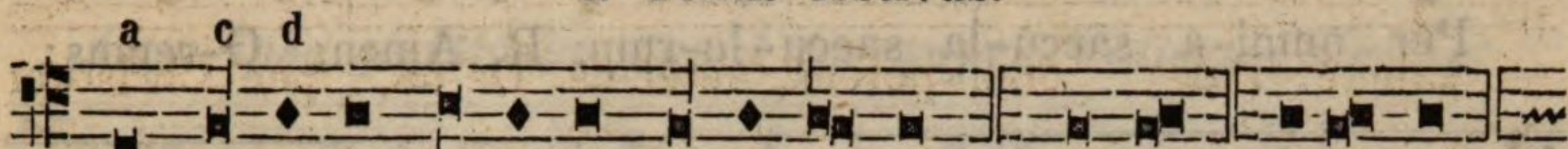
Die Choralmelodie des Benedictus sollte ohne Unterbrechung mit dem Sanctus verbunden werden, doch hat sich die Gewohnheit festgesetzt, erst nach der heil. Wandlung den Vortrag des Benedictus zu beginnen.¹⁾

¹⁾ Bei Pontificalämtern muss das Benedictus nach der heil. Wandlung gesungen werden, „et laudabiliter in aliis.“ Das Tantum ergo oder eine andere Antiphon zum heil. Altarssakramente kann ausserdem an die Stelle des Bened. treten. Vid. de Herdt Tom. 1. p. 1. Nro, 40, IV.

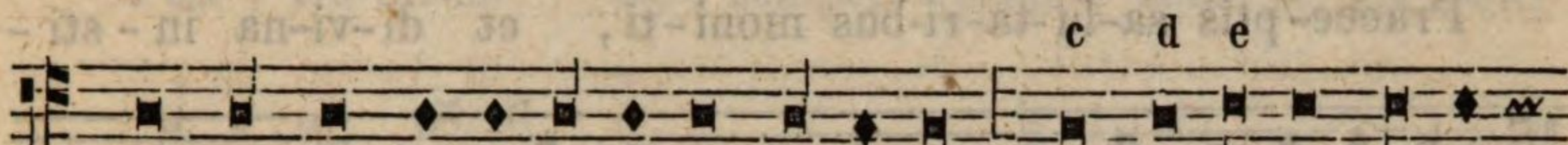
§. 27. Pater noster. Communio.

Das Pater noster wird in feierlichem oder ferialem Tone gesungen.

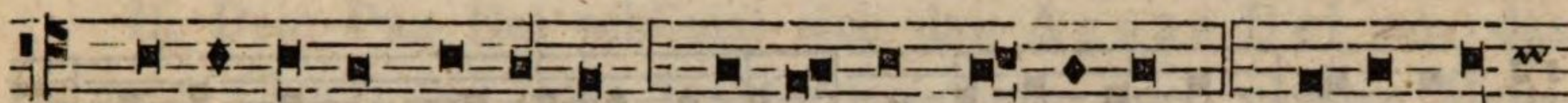
1. Tonus festivus.



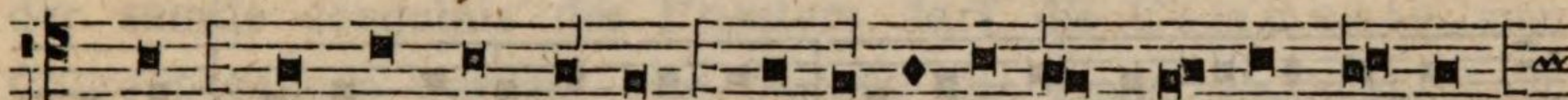
Per omni-a saecu-la saecu-lorum. R. A-men. O-remus:



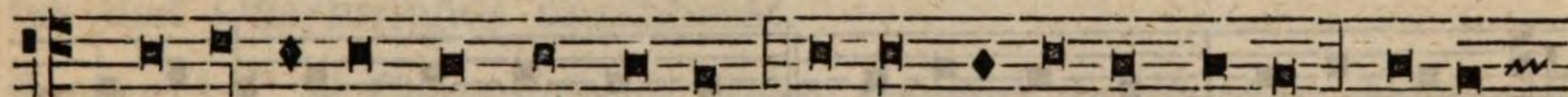
Praece-ptis sa-lu-ta-ribus mo-ni-ti, et di-vi-na in-sti-



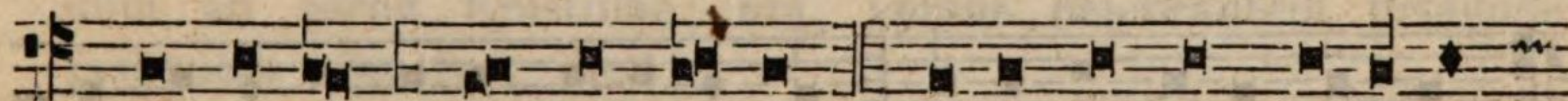
tu-ti-o-ne forma-ti, au-demus di-ce-re. Pater no-



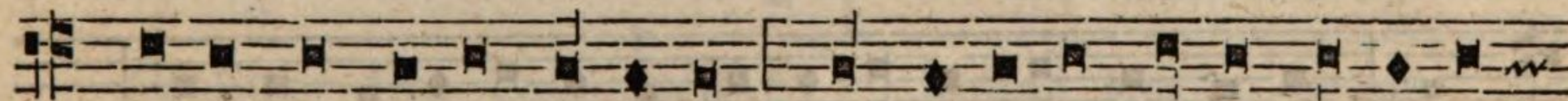
ster, qui es in coelis: Sancti-fi-ce-tur nomen tu-um:



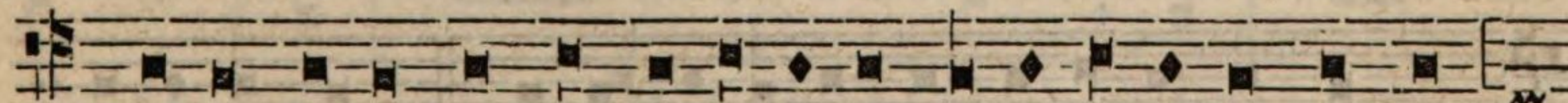
Ad-ve-ni-at regnum tu-um: Fi-at voluntas tu-a, sicut



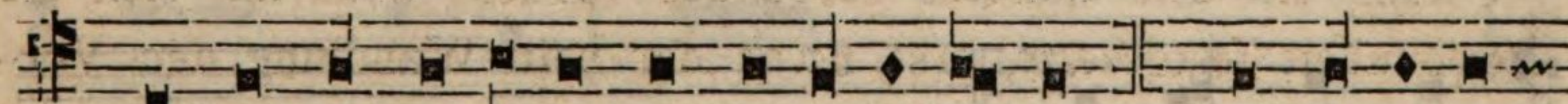
in coe-lo, et in ter-ra. Panem nostrum quoti-di-



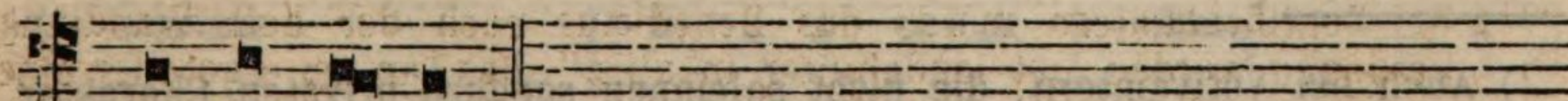
anum da nobis ho-di-e: Et dimit-te nobis de-bi-ta



nostra, si-cut et nos dimit-timus de-bi-to-ri-bus nostris.



Et ne nos in-ducas in tenta-ti-o-nem. R. Sed li-be-ra



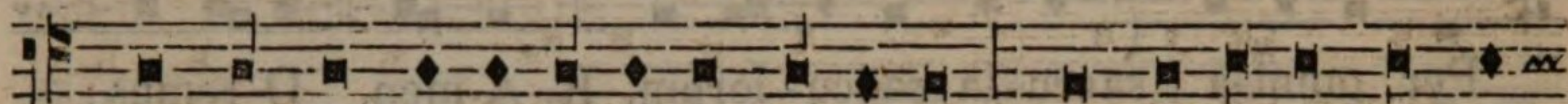
nos a ma-lo.

Tonus ferialis.

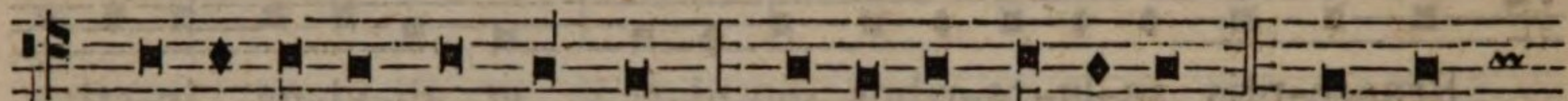
Dicitur in Festis simplicibus,¹⁾ in diebus ferialibus et in Missis Defunctorum.



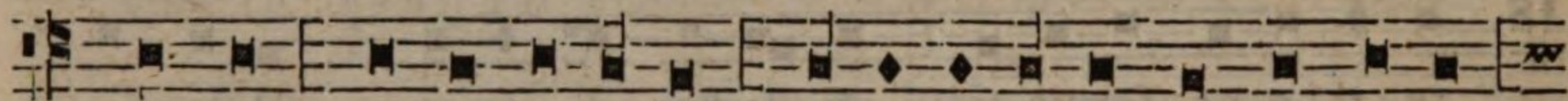
Per omni-a saecu-la saecu-lo-rum. R. Amen. O-remus:



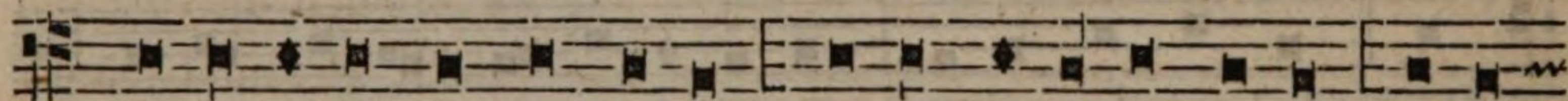
Praece-ptis sa-lu-ta-ri-bus moni-ti, et di-vi-na in-sti-



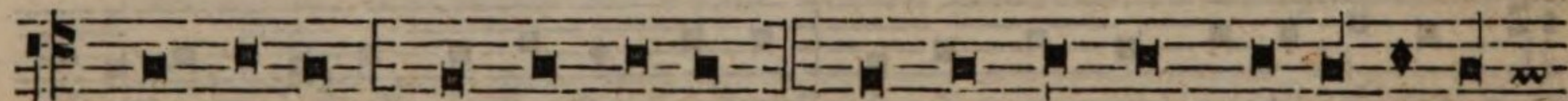
tu-ti-o-ne for-ma-ti, au-demus di-ce-re. Pa-ter



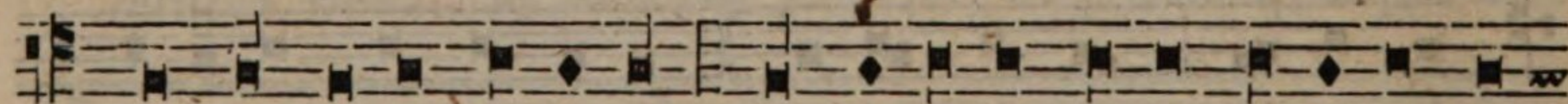
noster, qui es in coelis: Sancti-fi-cetur nomen tu-um:



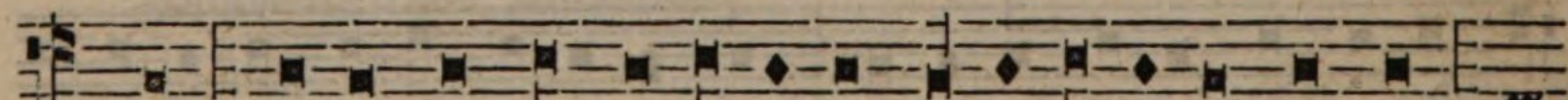
Adve-ni-at regnum tu-um: Fi-at voluntas tu-a, si-cut



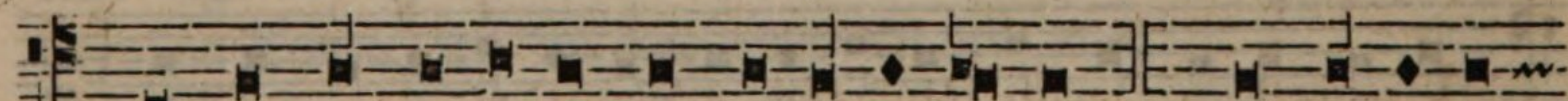
in coe-lo, et in ter-ra. Panem nostrum quo-ti-di-a-



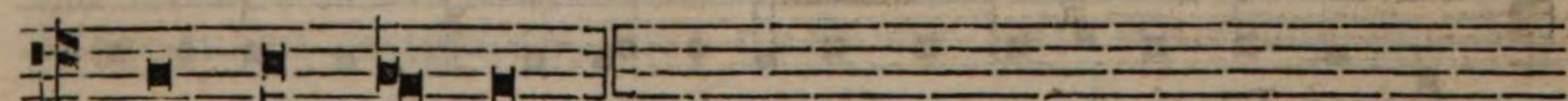
num da no-bis ho-di-e: Et dimit-te nobis de-bi-ta no-



stra, si-cut et nos dimit-timus de-bi-to-ri-bus nostris.



Et ne nos in-ducas in ten-ta-ti-o-nem. R. Sed li-be-ra



nos a ma-lo.

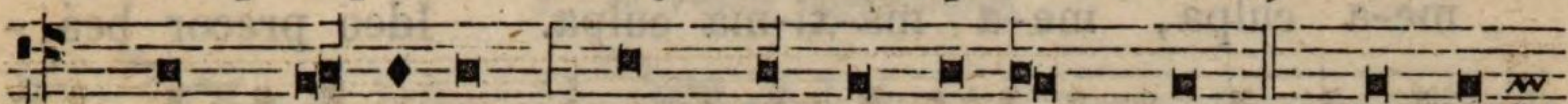
¹⁾ Auch bei Votivämtern, die nicht solemnen sondern privaten Charakter haben.

Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:

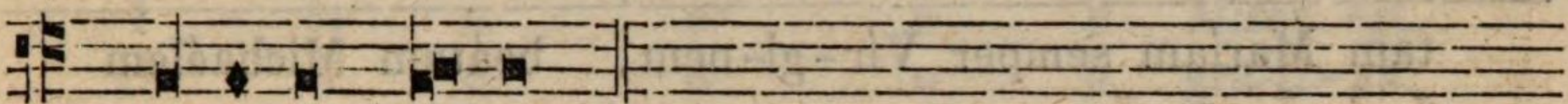


Per o-mni-a saecu-la saecu-lo-rum. R. A-men.

Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:



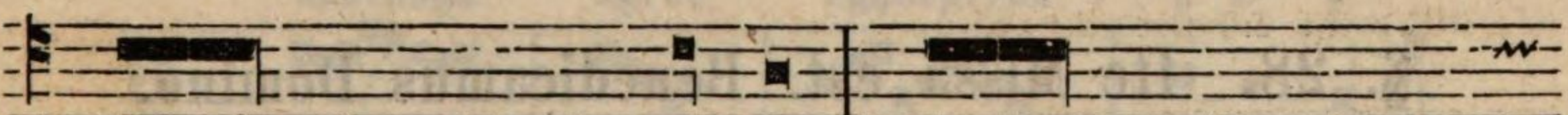
Pax † Do-mi-ni sit † semper vo-bis † cum. R. Et cum



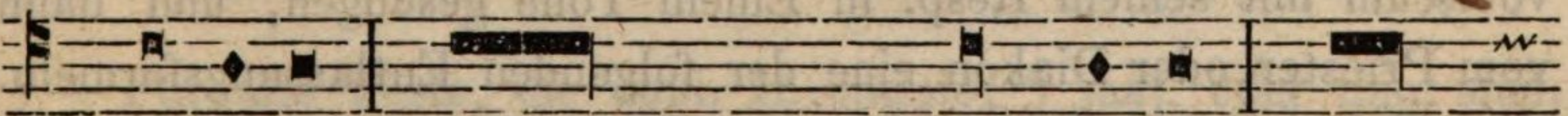
Spi-ri-tu tu-o.

II. Dem Pax Dni schliesst sich das Agnus Dei an, das im greg. Choral bei jeder Textwiederholung einen eigenen Melodieensatz hat, verschieden je nach der Festzeit. — Erst nach der sumtio sanguinis des Priesters darf die Communio vom Chore begonnen werden. Sie besteht aus einem Psalmabschnitt oder andern heil. Schriftworten, deren Sinn sich dem des Introitus und Offertorium's anschliesst.

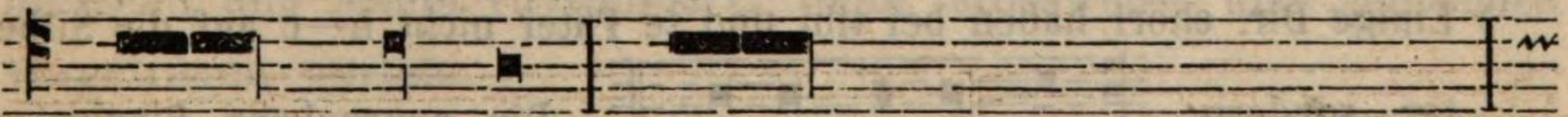
Anmerk. „Si Communio in Missa solemni distribuitur, Diaconus se constituit in cornu Epistolae vel etiam descendit in planum ad cornu Epistolae, ubi, versus celebrantem profunde inclinatus alta voce dicit:



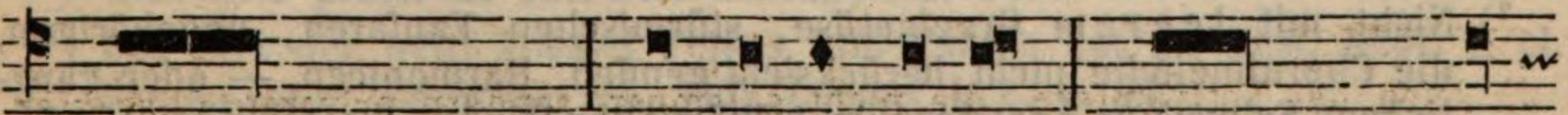
Confíteor Deo omnipotén-ti, beátae Mariæ semper



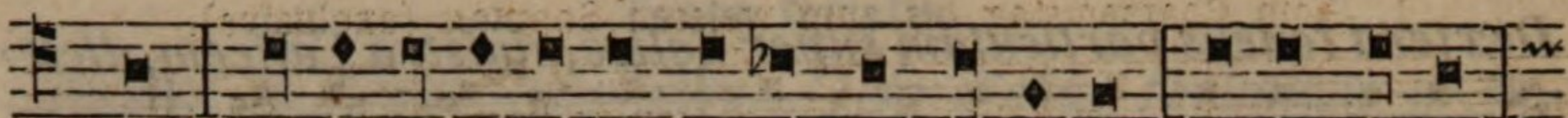
Vír-gi-ni beáto Michaéli Archán - ge - lo, beáto



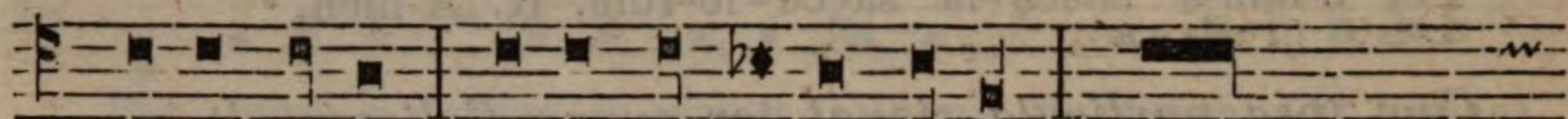
Joánni Baptí-stae, sanctis Apóstolis Petro et Paulo,



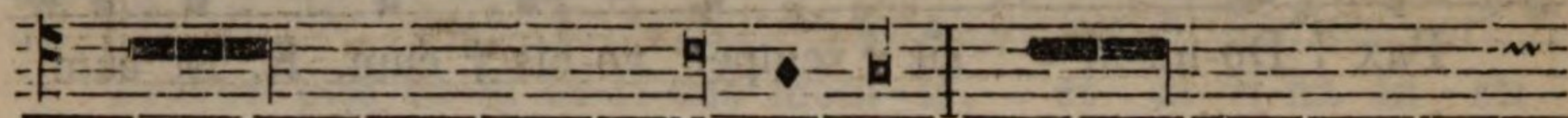
ómnibus Sanctis et ti-bi, Pa-ter quia peccávi ni -



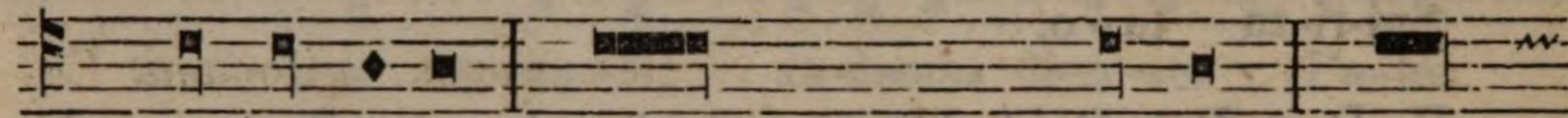
mis co-gi-ta-ti-ó-ne verbo et ó-pe-re; me-a cul-pa,



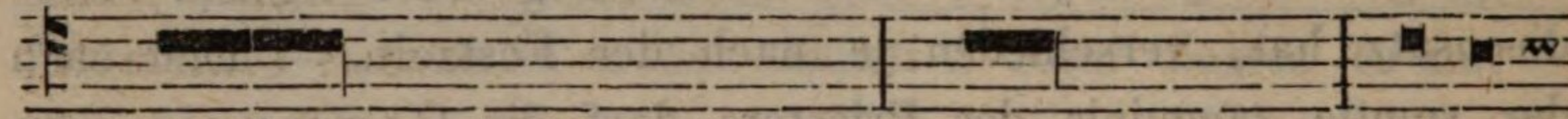
me-a culpa, me-a má-xi-ma culpa. Ideo precor beá-



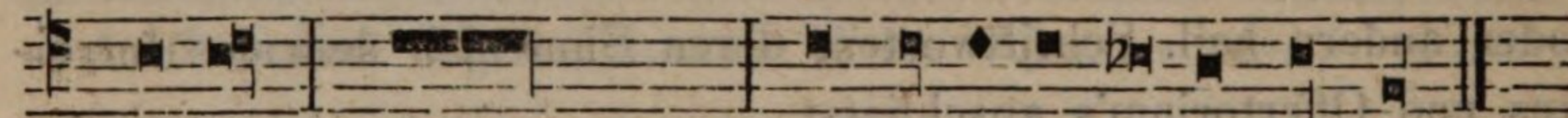
tam Mariám semper Vír-gi-nem, beátum Michaélem



Archán-gelum, beátum Joánnem Baptístam, sanctos



Apóstolos Petrum et Paulum, omnes Sanctos, et te



pa-ter oráre pro me ad Dóminum Deum nostrum. — ¹⁾
 Diaconus respondet „Amen.“ Non impedit, quominus in
 numerosa Communionis distributione cantetur Ps. aut hymn.
 de ss. Sacr. ad populum excitandum, movendum et laetifi-
 candum.“ —

§. 28. Ite Missa est. Benedicamus Domino.

Nach den Orationen der Postcommunio wird das Dominus vobiscum mit seinem Resp. in Einem Tone gesungen, und dann vom Priester oder Diakon eine der folgenden Entlassungsformeln. Der Chor antwortet auf gleiche Weise ²⁾ mit „Deo gratias.“

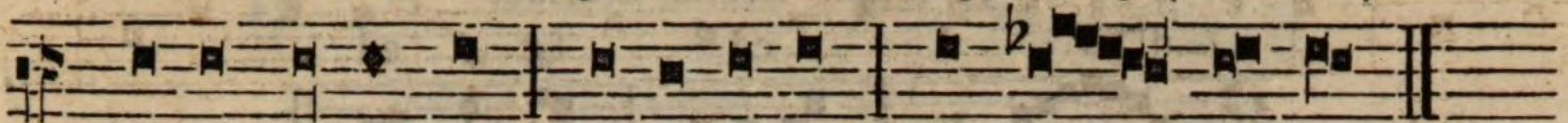
¹⁾ Einige Dir. chori haben bei tibi und te Pater nicht h—c auf die Silbe

ter, sondern: Die angegebene Singweise
 et ti-bi pa-ter.

ist jetzt überall im Gebrauch nach Dir. chor. 1589.

²⁾ Nicht mit leerem Orgelgetöse, stürmischen Fanfaren, ungehörigen, die Choralmelodie nicht berücksichtigenden, Harmonicen, — oder gänzlichem Schweigen, sondern in würdevoller Weise, wo möglich mit Begleitung der Choralmelodie durch die Orgel.

1. Vom Charsamstag bis zum weissen Sonntag (exclusive).



I-te Missa est, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.
De-o gra-ti-as, " " " "

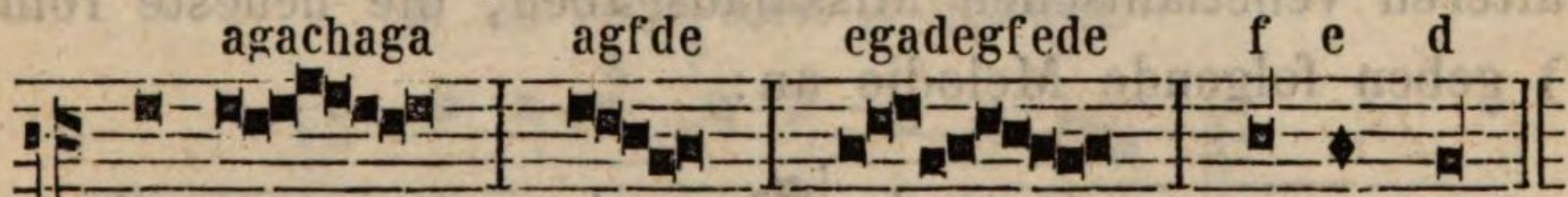
2. In Festis solemnibus



I - te e e e e Missa est.
De - o o o o gra-ti-as.

Die Dir. chori bemerken zu diesem Tonus: „Romana Ecclesia non solet uti simili Tono communiter.“ Jedenfalls drängt sich die Frage auf: „Was ist Festum solemne?“ Lohner¹⁾ entscheidet sich dahin: „Von den Festis dupl. I. classis seien alle, von denen II. classis die Festa ss. Trinitatis et Circumcisionis als solemne zu behandeln.“

Weder das lästige Hinausdehnen, noch das hastige Herabschnurren dieser Melodie ist zu billigen. Man halte sich im Rhythmus und Athemholen genau an die gegebene Notation, und singe würdevoll, feierlich, ohne Ostentation und Affektirtheit.

3. De Apostolis²⁾ et in Festis duplicibus.

I - te e e Missa est.
De-o o o gra-ti-as.

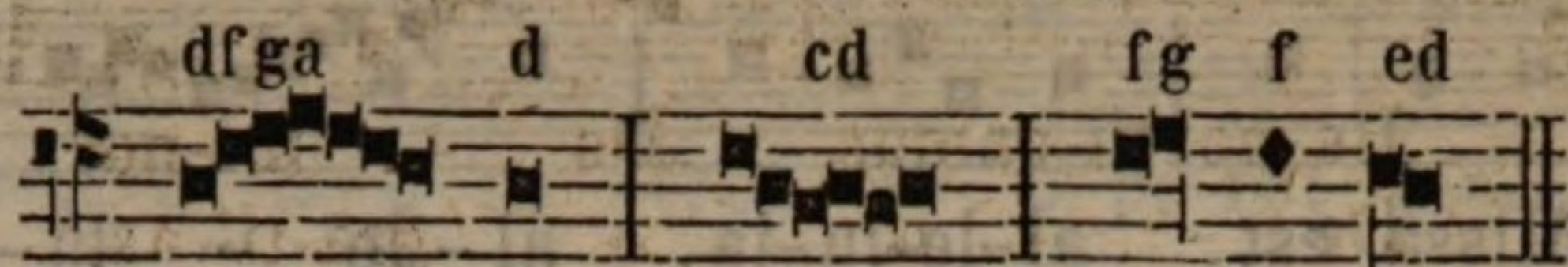
Für alle Feste, die dupl. II. classis,³⁾ maj. oder min. sind, ist diese Melodie vorgeschrieben. Die einzelnen Sätze sollen fließend und schön rhythmisiert, nicht stossweise und gebrochen vorgetragen werden.

¹⁾ Instructio pract. de sacrificio Missae; Dil. 1676.

²⁾ Das Fest der heil. Apostel Petrus und Paulus hat als Fest. dupl. I. cl. das solemne Ite Missa est; vide Lohner l. c. p. 94.

³⁾ Mit Ausnahme von Neujahr und Dreifaltigkeit, die Feste des Herrn sind.

4. In Missis Beatae Mariae.



I - te e Missa est.
De - o o gra-ti - as.

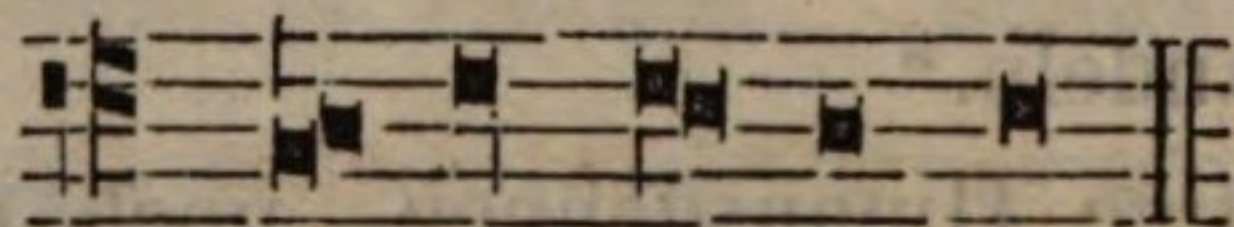
Die kl. Terz d—f darf nicht in eine Quart verwandelt werden. Der Ganzton c—d statt cis—d ist nicht zu übersehen.

5. In Dominicis infra annum, in fest. semidupl., et infra Octavas, quae non sunt Beatae Mariae.



I - te e Missa est.
De - o o gra-ti - as.

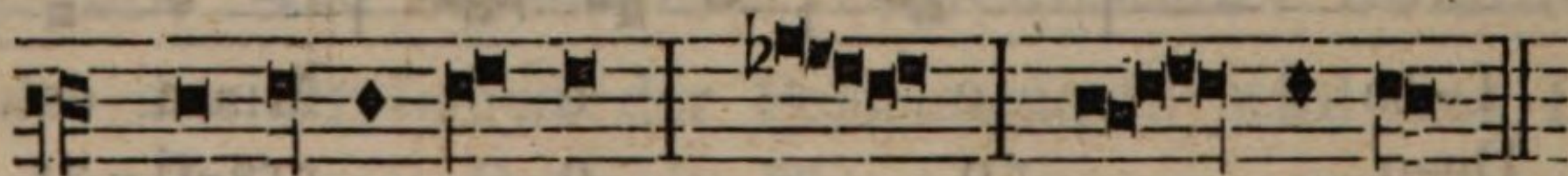
6. In Festis Simplicibus, et Feriis temp. Paschali.



I - te Mis-sa est.
De-o gra-ti - as.

7. In Dominicis Adv. et Quadrag.

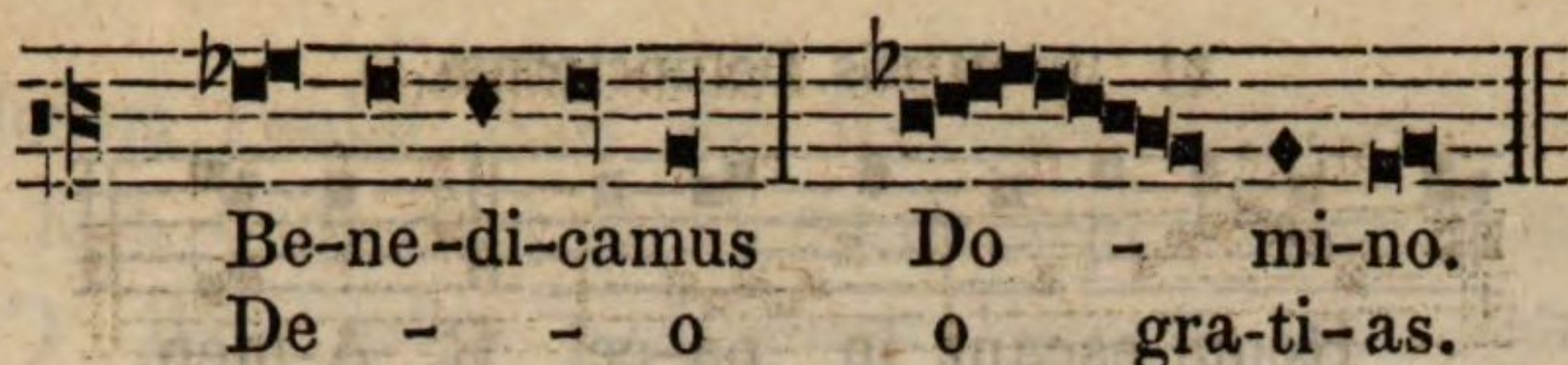
Die Angaben der Chor- und Messbücher sind hier getheilt. Die älteren venetianischen Missalausgaben, die neueste römische etc. ¹⁾ geben folgende Melodie an:



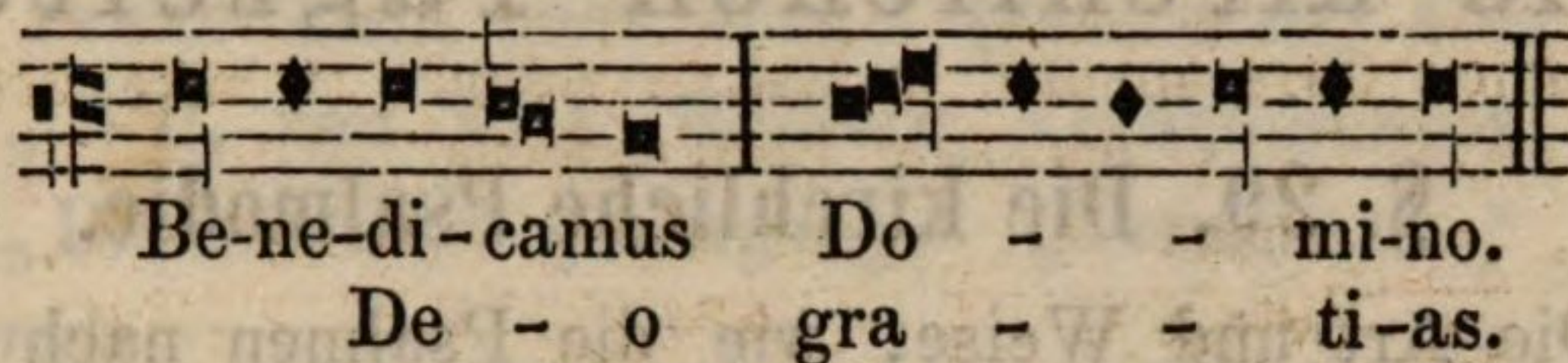
Be-ne-di-ca-mus Do - o - mi-no.
De - - o o gra - ti - as.

Die Dir. chori, die Kemptner - Münchner - Mechlinerausgaben jedoch bringen die Melodie des Ite in Fest. semid. auch für das Benedicamus im Advent und in der Fastenzeit:

¹⁾ Ein Grad. Rom., Venetiis, 1712 und 1779 führt diese Melodie ebenfalls für die Advent- und Fastenzeit an, und zwar beim Kyrie. Bekanntlich stimmen aber das erste Kyrie und das Ite oder Benedicamus im Gesange überein. Freilich notirt das nämliche Graduale eine Menge nicht adoptirter Messgesangsweisen, 5 verschiedene Credo etc.

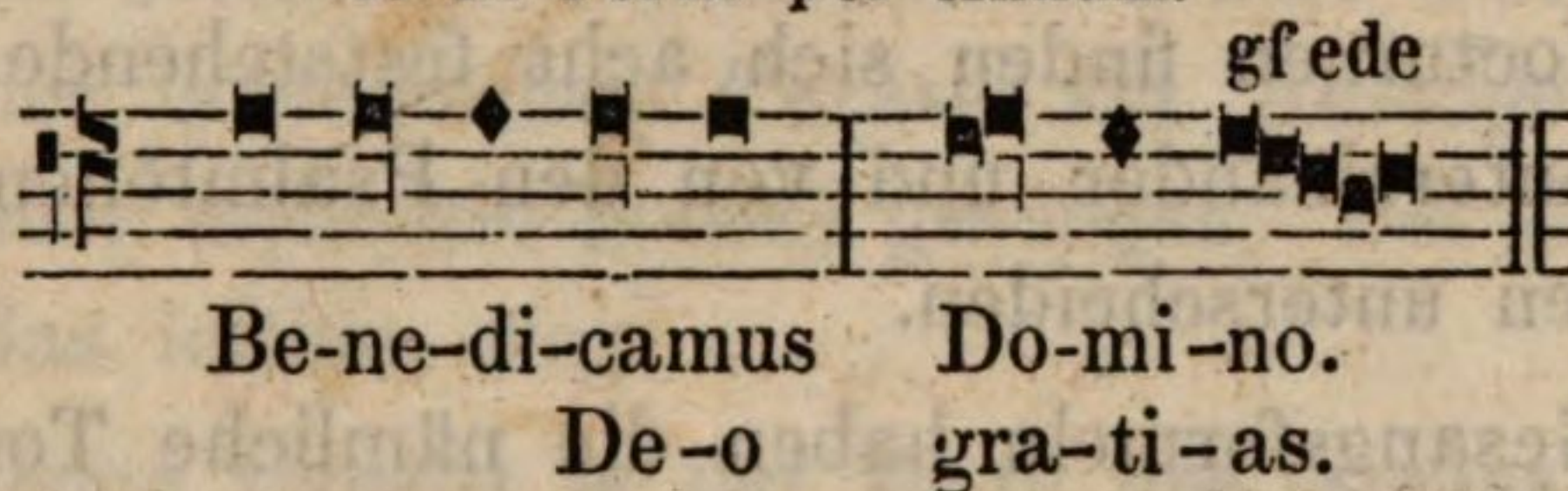


Anmerk. Das Directorium chori von 1589 schreibt für die Sonntage der Advents- und Fastenzeit das Benedicamus in Missis Ferialibus vor; siehe Nro. 8. Endlich gibt das Graduale Romanum Antv. 1599 folgende Gesangsweise an:

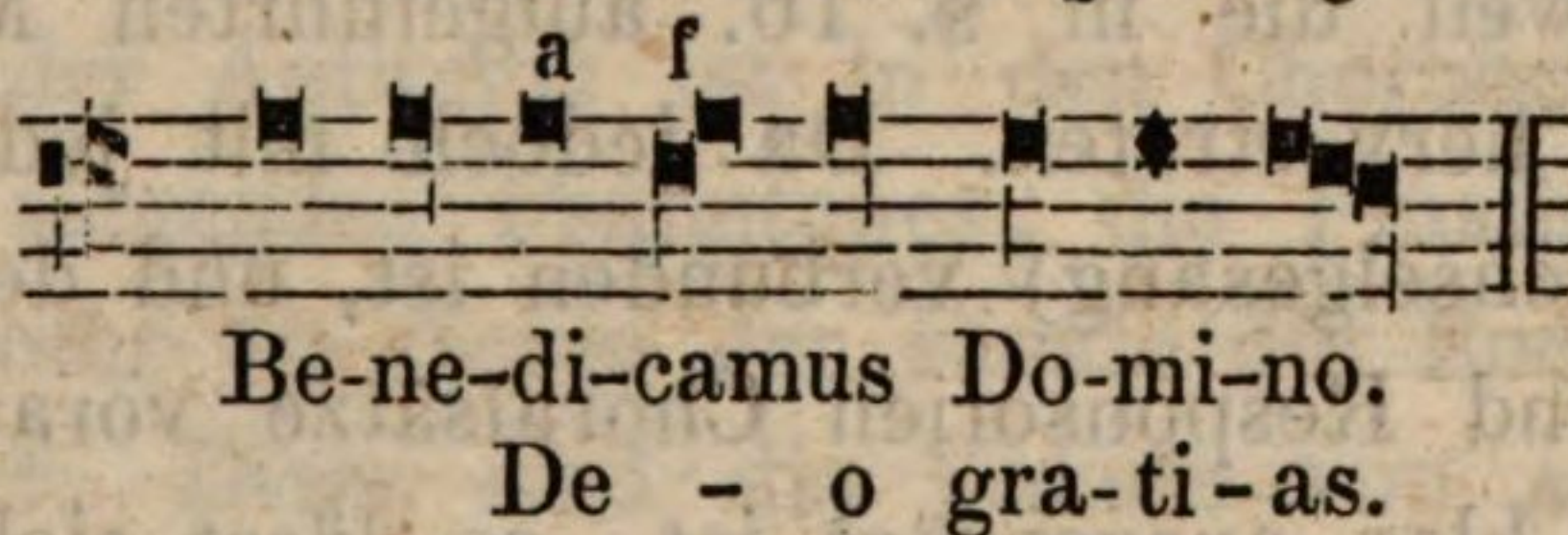


Welche von diesen vier Melodien „in Dominicis Adventus et Quadragesimae“ zu singen sei, wird die Gewohnheit und Praxis der einzelnen Diözesen und Kirchen am besten entscheiden.

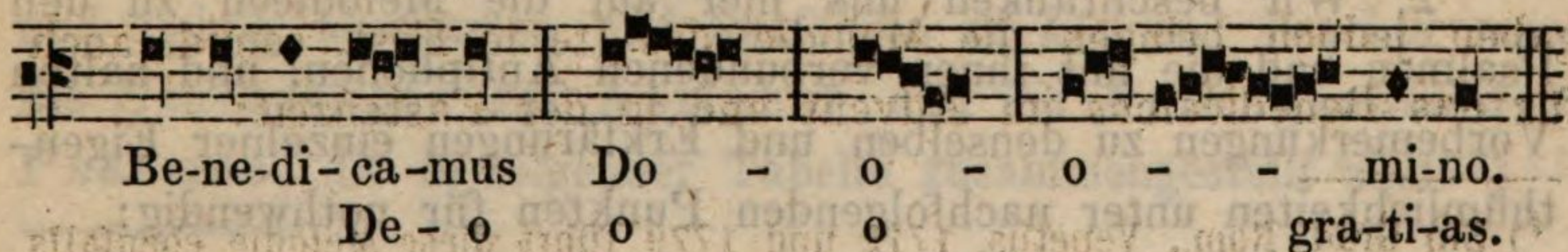
8. In Feriis per Annum.



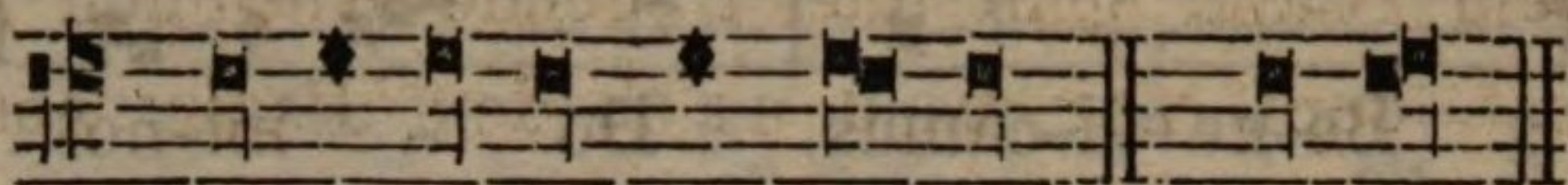
9. In Feriis Adv. et Quadrag.



10. In Missa Vigiliae Nat. Dni, in Festo Ss. Innocentium, et in Missis Votivis pro re gravi, quando non¹⁾ dicitur „Gloria in excelsis.“



¹⁾ Bei den Votivmessen mit Gloria richtet sich der Tonus des „Ite Missa est“ nach dem Tonus des „Gloria.“

11. In Missis Defunctorum. ¹⁾

Requi-escant in pa-ce. R. A-men.

Die kirchlichen Tagzeiten.

§. 29. Die kirchliche Psalmodie.

1. Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodien gesungen werden, heisst Psalmodie. Den ersten acht Oktavengattungen entsprechend gibt es für alle Psalmen (mit theilweiser Ausnahme des 113. „In exitu“) acht wesentlich verschiedene Melodien, die man Psalmentöne, *Toni Psalmorum*, nennt. Auch beim Gloria Patri nach den Introiten und Responsorien der Nocturnen finden sich acht feststehende Formeln, die sich beide untereinander und von den Psalmtönen in unwesentlichen Punkten unterscheiden.

Diese Gesangsformeln haben die nämliche Tonart, wie der Choralgesang, mit dem sie verbunden sind, sie ist aber schwerer zu erkennen, weil die in §. 16. aufgeführten Merkmale nicht deutlich genug hervortreten. Da jedoch mit jedem Psalm eine Antiphone (Wechselgesang) verbunden ist, und dem Gloria Patri der Introiten und Responsorien Choralsätze vorausgehen, deren Octavengattung klar ausgeprägt ist, so lässt sich aus dem Zusammenhange der *modus* solcher Gesänge leicht bestimmen.

2. Wir beschränken uns hier auf die Melodien zu den Psalmen und die mit ihnen verbundenen Antiphonen, und halten Vorbemerkungen zu denselben und Erklärungen einzelner Eigenthümlichkeiten unter nachfolgenden Punkten für nothwendig:

¹⁾ Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: „Requiescant.“

a) Jedem Psalm geht die treffende Antiphon voraus, die bei einem fest. dupl. vor und nach dem Psalm gesungen werden soll.¹⁾ Bei Festen niedrigeren Ranges, von Semidupl. an, werden nur ein paar Worte der Antiphon vor dem Psalm angegeben, und dieselbe erst nach dem Psalm vollständig gesungen (oder recitirt).

b) Der erste Theil eines jeden Psalmtones bleibt sich immer gleich, der zweite Theil nach dem * (asteriscus) aber hat beim I., III., IV., VII. und VIII. mehrere Veränderungen, die man „Finalis,“ „Differentia,“ „Ausgang,“ „Terminatio,“ „Schlusscadenz“ nennt.

c) Die Intonation des Psalmes nach dem Introitus ist bei jedem modus nur Eine, ebenso auch die Gesangsweise für die cantica. Die Intonation der gewöhnlichen Psalmen jedoch ist solemn (feierlich) oder ferial.

d) Bei der solemn Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (die darum auch initium oder inchoatio heisst) gesungen. Bei allen folgenden Versen fällt das initium weg.

e) Die kleine Cadenz in der Mitte des Verses, unmittelbar vor dem *, heisst „medium,“ „mediatio,“ „Mittelcadenz.“

f) Nach der Antiphon ist in den Chorbüchern der zweite Theil des zu singenden Psalmtones, die Finalis vorgezeichnet, und oft sind unter die Noten der Finale die Buchstaben E V O V A E gesetzt. Diess sind die Vokale von *seculorum Amen*, da jeder Psalm regelmässig mit „Gloria Patri etc.“ schliesst.

g) Um den nach der Antiphon zu singenden Psalm sicher und richtig anstimmen und fortführen zu können, beachte man die Schlussnote der Antiphon und die Anfangsnote des Psalmes, die in folgender Tabelle zusammengestellt sind:²⁾

¹⁾ Statt dessen kann auch ein Interludium der Orgel dem Cleriker Zeit bieten, die Antiphon still zu recitiren.

²⁾ Auch beim Introitus gelten diese Schluss- und Anfangsnote; nicht aber beim Gloria Patri in den Respons. der Nocturnen.

I. Tonus.	II. Tonus.	III. Tonus.	IV. Tonus.
d	f	d	c
		e	g
		e	a

V. Tonus.	VI. Tonus.	VII. Tonus.	VIII. Tonus.
f	f	f	f
		g	c
		g	g

Diese Zusammenstellung gilt für die *cantica* und die *Toni Psalmorum festivi*.

Für die *Toni Psalmorum feriales* diene folgende Tabelle, welche zugleich die Schlussnote der Antiphon und die erste Note der Differenz oder Finalis (dieser Ton ist zugleich Dominante) für jeden Psalmton angibt.

I. Tonus.	II. Tonus.	III. Tonus.	IV. Tonus.
d	a	d	f
		e	c
		e	a

V. Tonus.	VI. Tonus.	VII. Tonus.	VIII. Tonus.
f	c	f	a
		g	d
		g	c

h) Wenn in der Mitte des Psalmverses, vor dem asteriscus, ein einsilbiges unbeugbares oder hebräisches Wort steht, so wird beim II., IV., V., VI.¹⁾ und VIII. Psalmton die letzte Note ausgelassen und mit dem Ton über der Dominante geschlossen. Solche Wörter sind: „tu, sum, Israël, usquequo, David, Jacob, Jerusalem, Sion, etc.“ Diese Gesangsart nennt man *intonatio in pausa correpta*.

¹⁾ Da ohne Zweifel der Grund dieser Ausnahme in der Melodie dieser Toni liegt, welche nicht, wie der I., III. und VII., nach oben, sondern nach unten ihre Mediatio bilden, so erklärt sich die Aufzählung des VI. Tones unter den Intonationen in *pausa correpta*.

i) Sind die ersten Worte der Antiph. gleich mit den ersten Worten des 1. Psalmverses, so werden letztere in fest. semid. und simpl. nicht mehr gesungen. Im Offic. de Dnca z. B. lautet die Antiph. zum 109. Psalm: Dixit Dnus etc.; der 1. Psalmvers beginnt also mit „Domino meo.“

Anmerk. 1. Wenn viele Sänger sich beim Psalliren betheiligen, so muss Jeder ohne Zögerung auf ein und derselben Silbe mit den andern steigen oder fallen, je nach der Melodie des treffenden Psalmtones. Man hat daher diese Silben in neueren Choralwerken meistens mit verschiedener Schrift gedruckt oder mit Strichen versehen. Sehr einfach und praktisch ist die Methode, welche in einem 17 Seiten starken Büchlein für die Psalmen der Sonn- und Festtagsvespern durchgeführt ist, Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. Ueber den Silben der Mittel- und Schlusscadenz eines jeden Verses stehen 8 Ziffern, weil es ebensoviele Psalmentöne gibt. Ueber welcher Silbe man also die Ziffer 1, 2, 3 u. s. w. stehen sieht, da ist auch von allen die Mittel- und Schlusscadenz zu beginnen. Näheres in der Vorbemerkung zum Heftchen. Um einem ganzen grossen Chor das Aufschlagen der jedesmal treffenden Psalmen, Töne, Hymnen etc. zu ersparen oder zu erleichtern, lässt der Verfasser des mag. choralis jährlich eine Tabelle autographiren mit folgender Einrichtung:

Mensis.	Dies.	Ps. I.	Ps. II.	Ps. III.	Ps. IV.	Ps. V.	Hymnus.	V. et R.	Magn.	Commemorat.
August.	28.	109. III/1	110. III/1	111. I/1	112. I/3	116. IV/1	Deus tuorum... 422	85	I/2	90, 28, 91.

Die Ziffer 109. etc. bedeutet den 109. Psalm „Dixit Dnus,“ die röm. Ziffer III den Psalmton, die arab. 1 die Finalis, also: III. Ton, 1. Finale. Der Hymnus ist nach Mettenleiters Enchiridion Seite 422 citirt. Die Ziffern bei V., R. und Commemorat. beziehen sich auf die bei Schlosser in Augsburg erschienenen, für die Vespern numerirten „Vers. et Resp.“, die jeder Sänger leicht handhaben kann. Das Magnificat ist I. Ton, 2. Ausgang.

Natürlich wird sich diese Tabelle je nach der Diöcese oder Kirche verschieden gestalten.

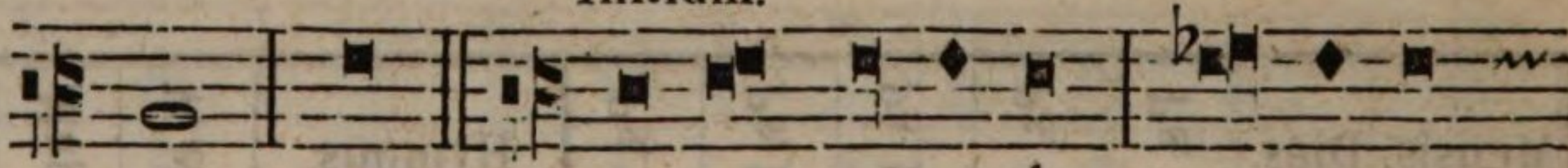
Anmerk. 2. Im Quartbrevier von Fr. Pustet in Regensburg sind bei den Antiph. immer auch die treffenden Psalmtöne verzeichnet. Steht die Ziffer 1, 3 etc. allein, so bedeutet es I. Ton, 1. Finale, III. Ton, 1. Finale etc. Steht ein d, r, m, f, s, l nach der Ziffer, so sind dadurch die Silben do, re, mi, fa, sol, la angedeutet. Zum praktischen Gebrauch mögen hier, ohne weitere Erklärungen, die gewöhnlichsten Bezeichnungen nach der in voriger Anmerk. gegebenen Methode angeführt werden: to. 1 f = I/2; to. 1 r = I/3; to. 1 l = I/4; to. 3 r = III/3; to. 3 d = III/4; to. 4 m = IV/3; to. 7 s = VII/2; to. 7 r = VII/3; to. 7 f = VII/4; to. 8 f = VIII/2.

§. 30. Toni Psalmorum Festivi.

Dieser bedient man sich: 1) an allen Festen, die dupl. I., II. cl. und majus sind und zwar beim ganzen officium divinum; 2) in den festis duplicibus, in Dominicis et festis semiduplicibus nur bei Matutin, Laudes und Vesper.

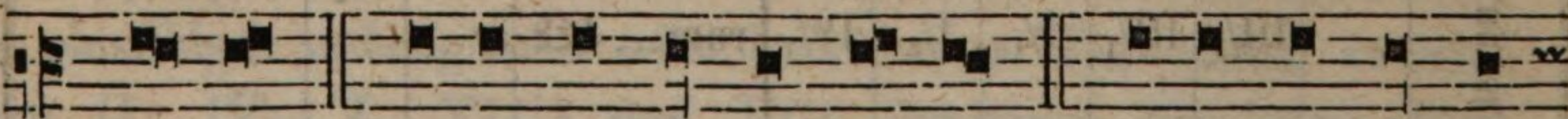
Anmerk. Die weisse Note $\ominus$ vor dem Initium bedeutet die Schlussnote der Antiphon; die schwarze $\blacksquare$ zeigt die Note gleich nach dem *, d. h. die Dominante, an.

Initium.

I. Tonus. 

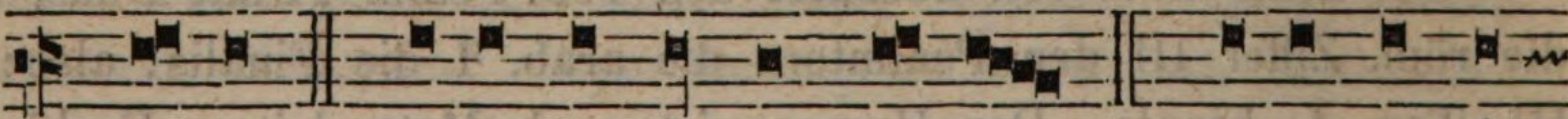
1. Di-xit Dominus Do-mino

Mediatio. Finalis 1.



me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Finalis 2. Finalis 3.



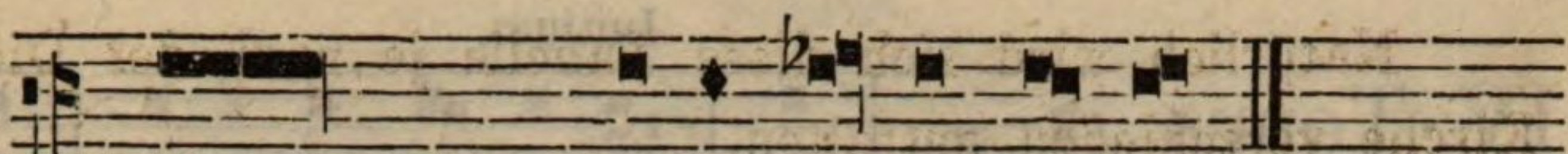
me-is. se-de a dextris me-is. se-de a dex-

Finalis 4. Finalis 5.



tris me-is. se-de a dextris me-is.

Vers 2
et sequ.



Donec ponam i-ni-micos tu-os.

Initium.

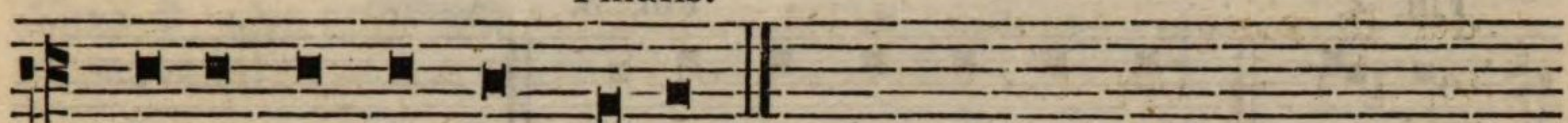
Mediatio.

II. Tonus.



1. Dixit Dominus Domi-no me-o: *

Finalis.



se-de a dextris me-is.

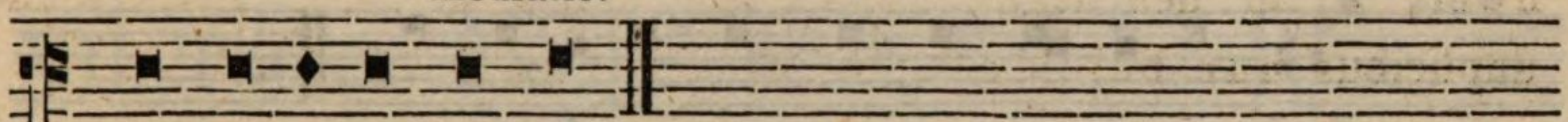
Initium.

Vers 2
et sequ.



Donec ponam inimicos tuos. etc. Ps. 131. 1. Memen-

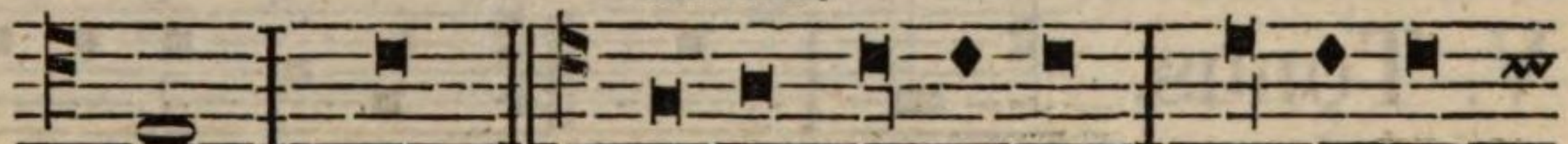
Mediatio.



to Domi-ne Da-vid: etc.

Initium.

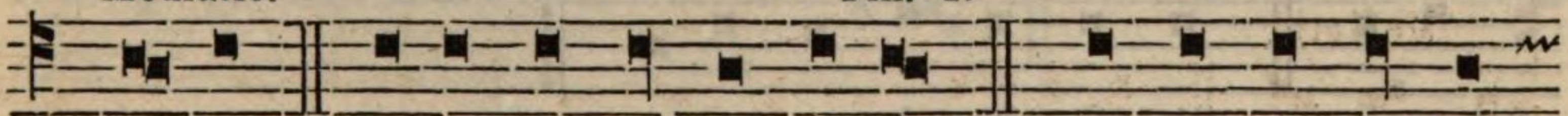
III. Tonus.



1. Di-xit Dominus Domi-no

Mediatio.

Fin. 1.

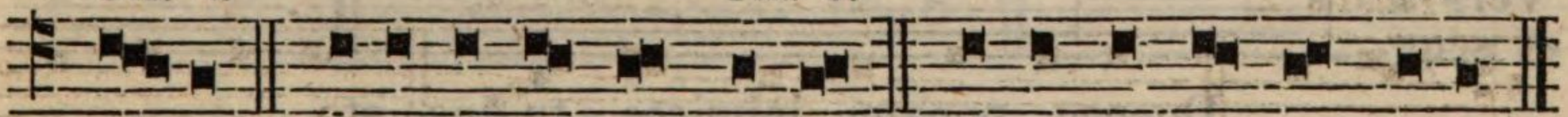


me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Fin. 2.

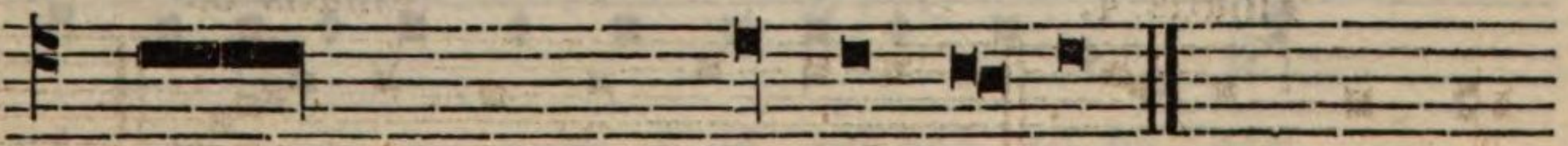
Fin. 3.

Fin. 4.

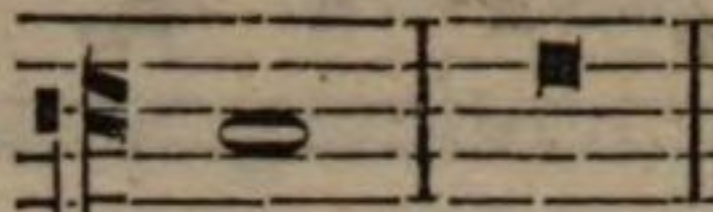


me-is. sede a dextris me-is. se-de a dextris meis.

Vers 2
et sequ.

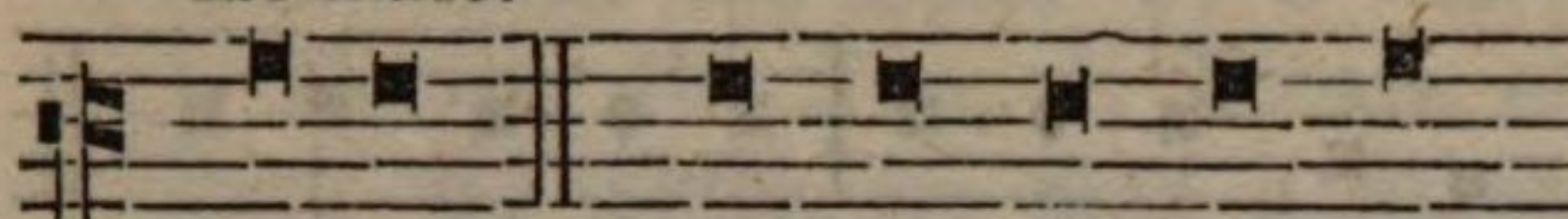
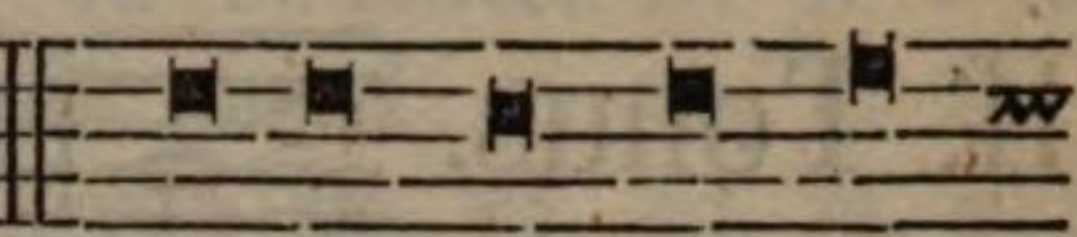


Donec ponam ini-mi-cos tu-os.

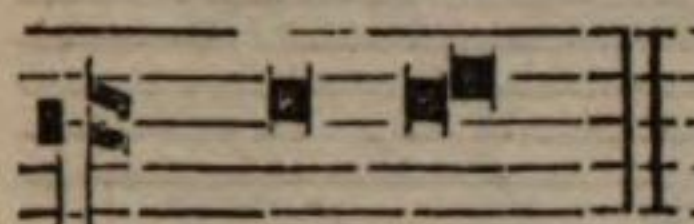
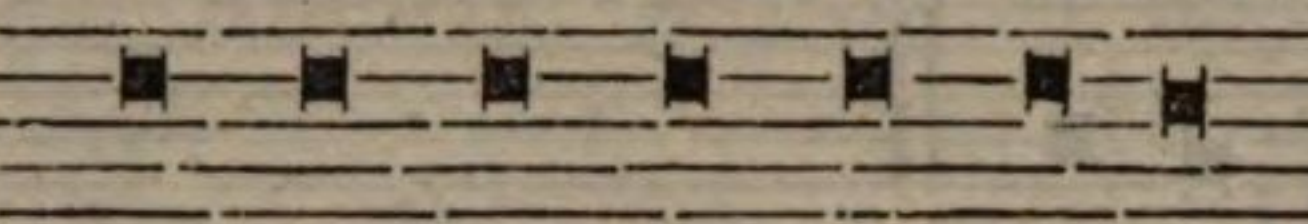
IV. Tonus. 

Initium.

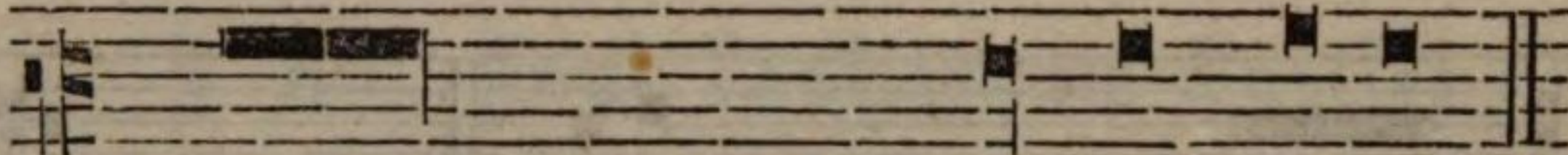
1. Di-xit Dominus Domi-no

Mediatio.  Fin. 1. 

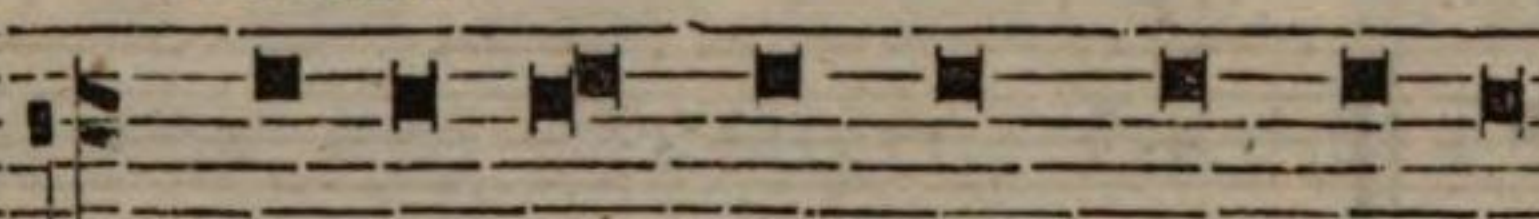
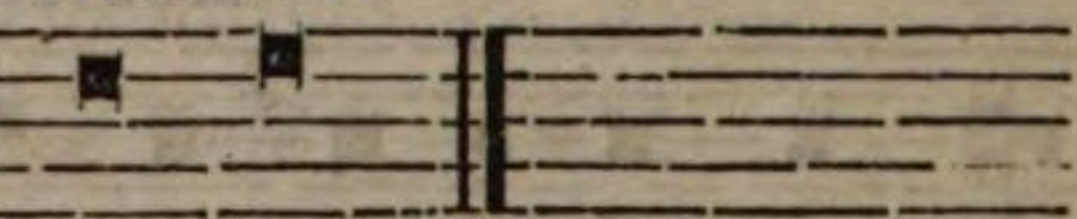
me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Fin. 2.  Fin. 3. 

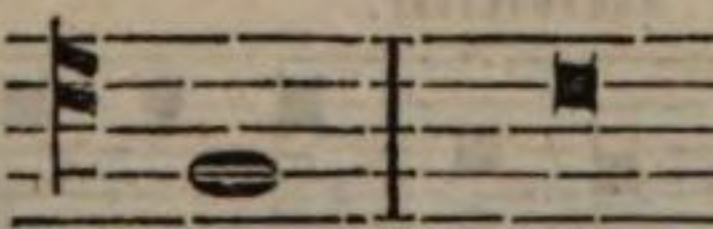
me-is. se-de a dextris me-is.

Vers 2 et sequ. 

Donec ponam ini-mi-cos tu-os. etc.

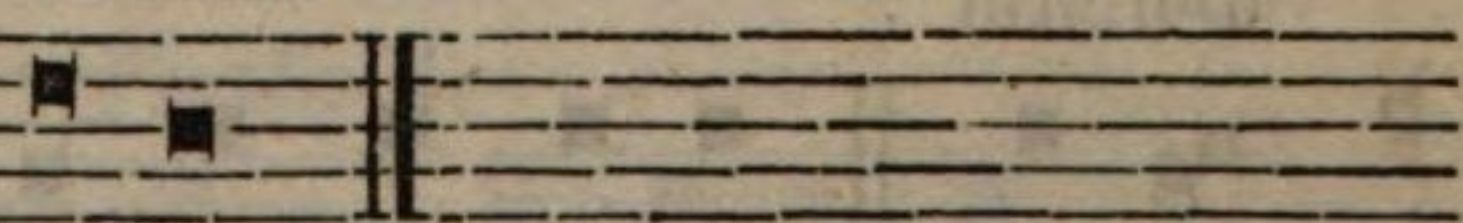
Initium.  Mediatio. 

Ps. 115. 1. Credi-di propter quod lo-cutus sum: etc.

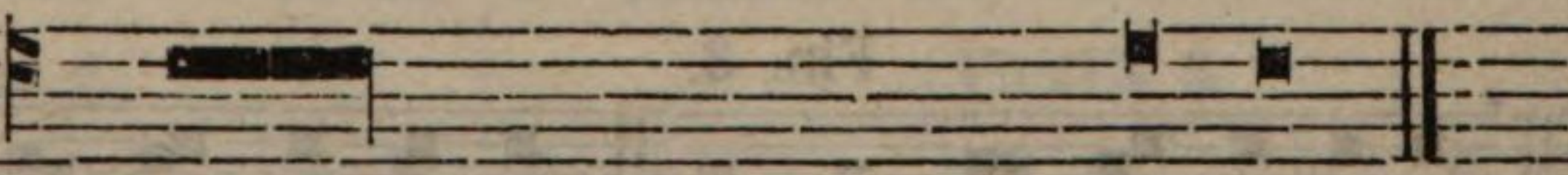
V. Tonus. 

Initium.

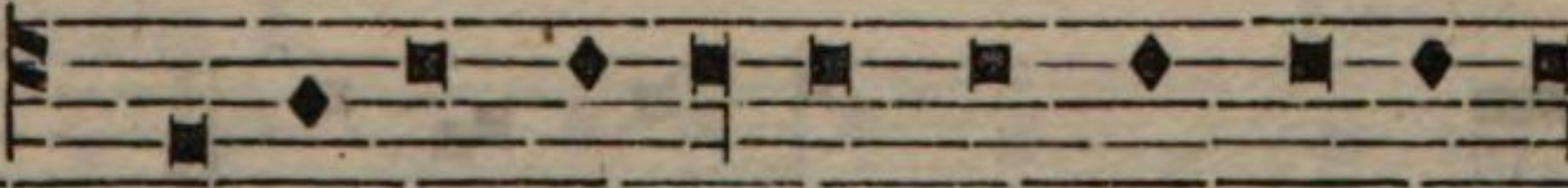
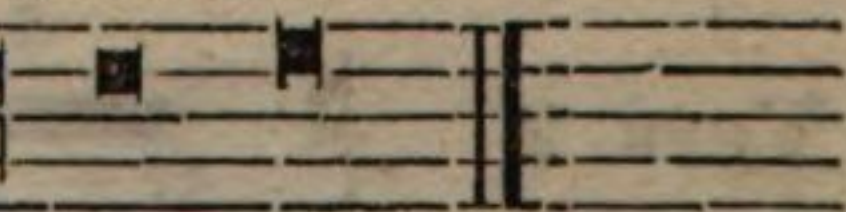
1. Di-xit Dominus Domi-no

Mediatio.  Finalis. 

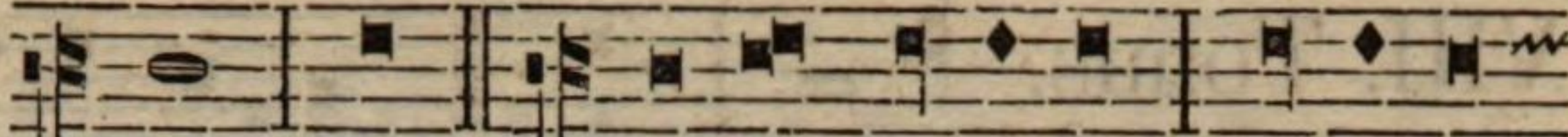
me-o: * se-de a dextris me-is.

Vers 2 et sequ. 

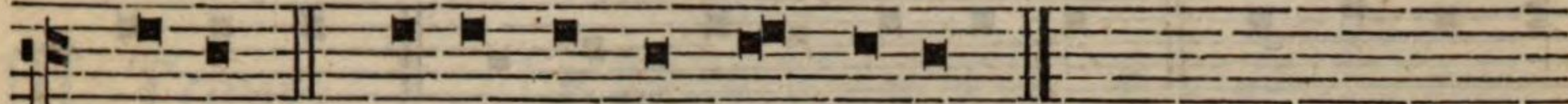
Do-nec ponam inimicos tu-os. etc.

Initium.  Mediatio. 

Ps. 138. 1. Domi-ne proba-sti me et cogno-vi-sti me. etc.

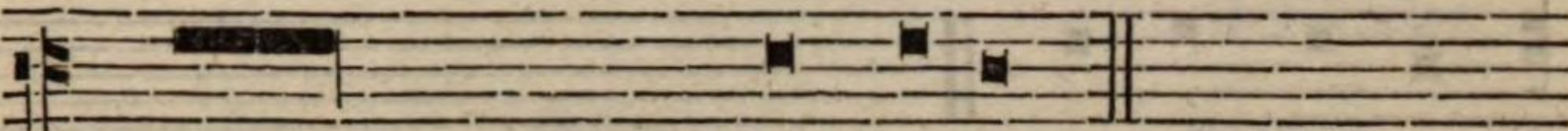
VI. Tonus. 

1. Di-xit Dominus Do-mino⁶

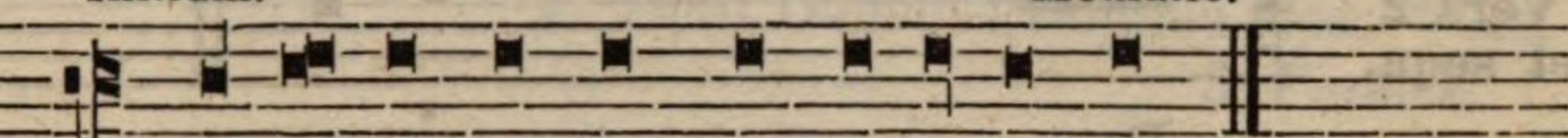
Mediatio. 

Finalis.

me-o: * se-de a dex-tris me-is.

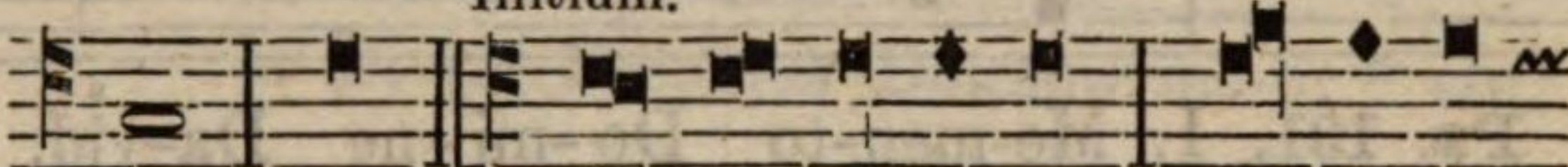
Vers 2 et sequ. 

Donec ponam inimi-cos tu-os. etc.

Initium. 

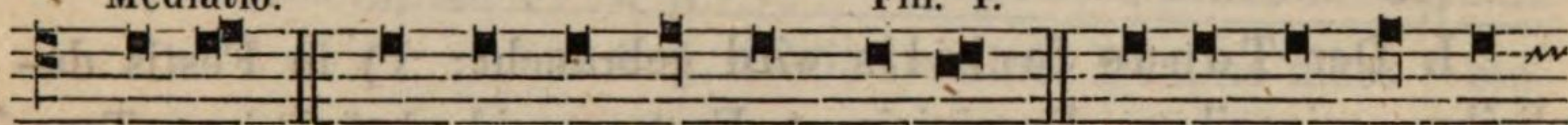
Mediatio.

Ps. 115. 1. Cre-di-di propter quod lo-cutus sum. etc.

VII. Tonus. 

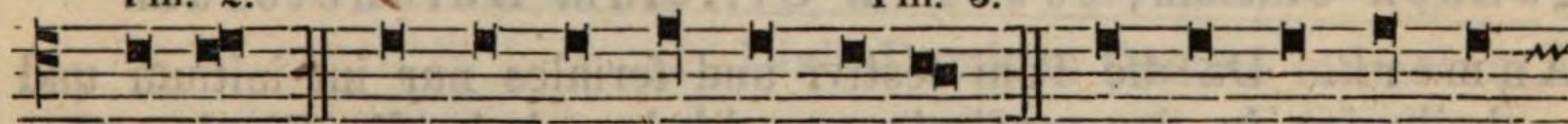
Initium.

1. Di-xit Dominus Do-mino⁷

Mediatio. 

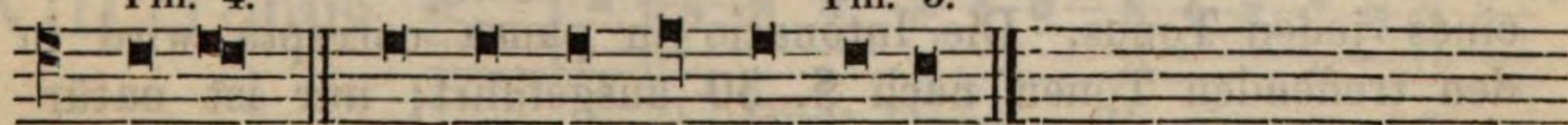
Fin. 1.

me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a dextris

Fin. 2. 

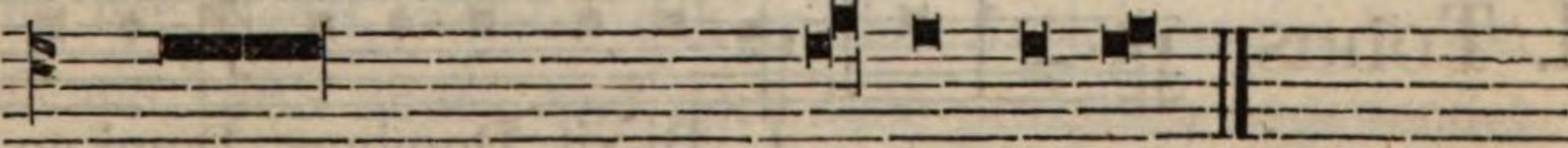
Fin. 3.

me-is. se-de a dextris me-is. se-de a dextris

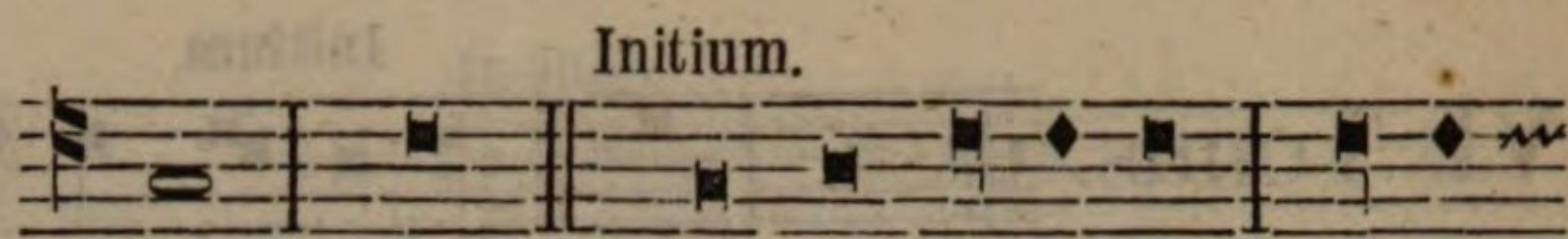
Fin. 4. 

Fin. 5.

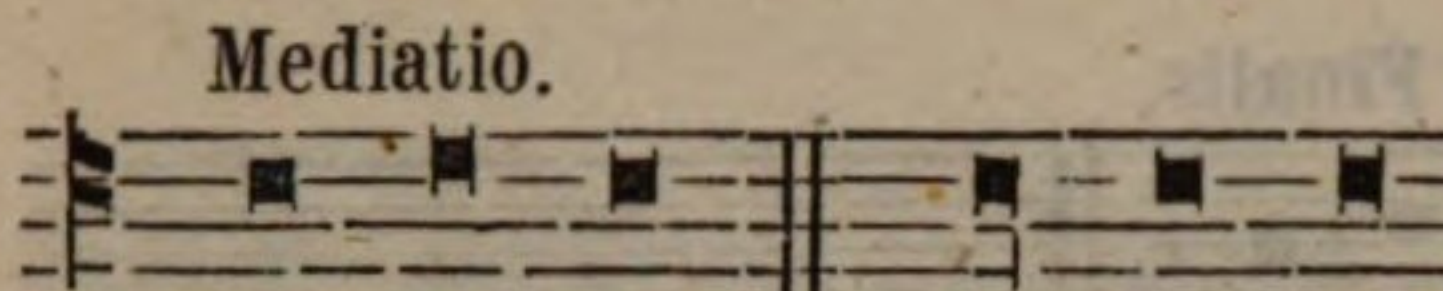
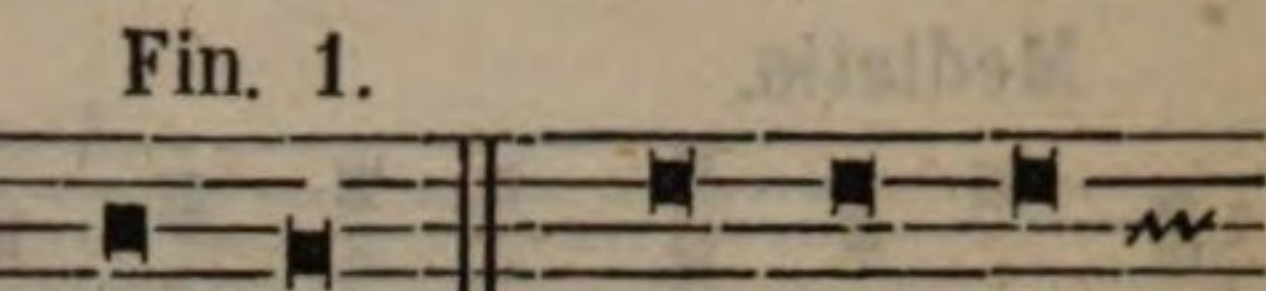
me-is. se-de a dextris me-is.

Vers 2 et sequ. 

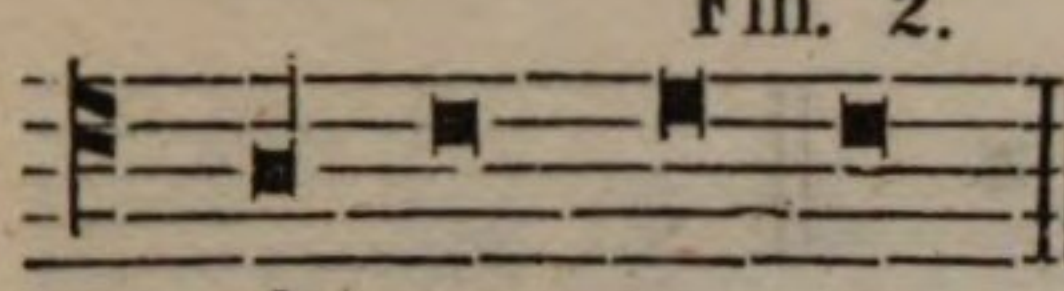
Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tu-os. etc.

VIII. Tonus. 

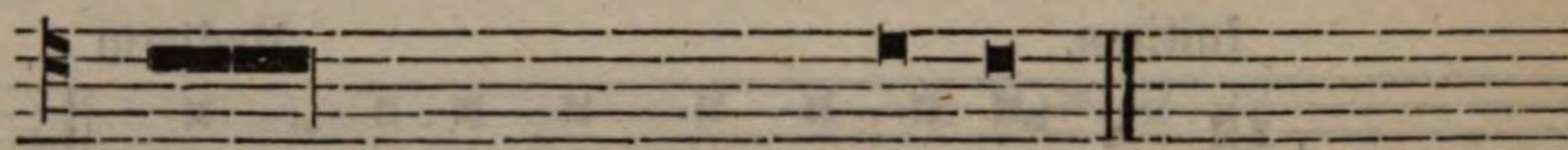
1. Di-xit Domi-nus Domi -

Mediatio.  Fin. 1. 

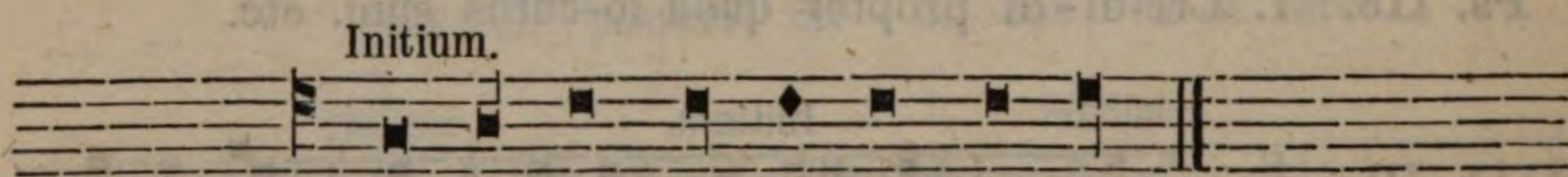
no me-o: * se-de a dextris me-is. se-de a

Fin. 2. 

dex-tris me-is.

Vers 2 et sequ. 

Donec ponam inimicos tu-os. etc.

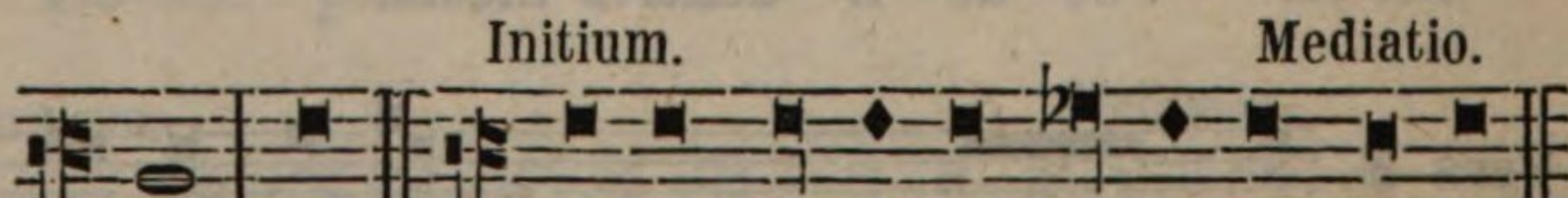
Initium. 

Ps. 131. 1. Me-men-to Do-mi-ne Da-vid. etc.

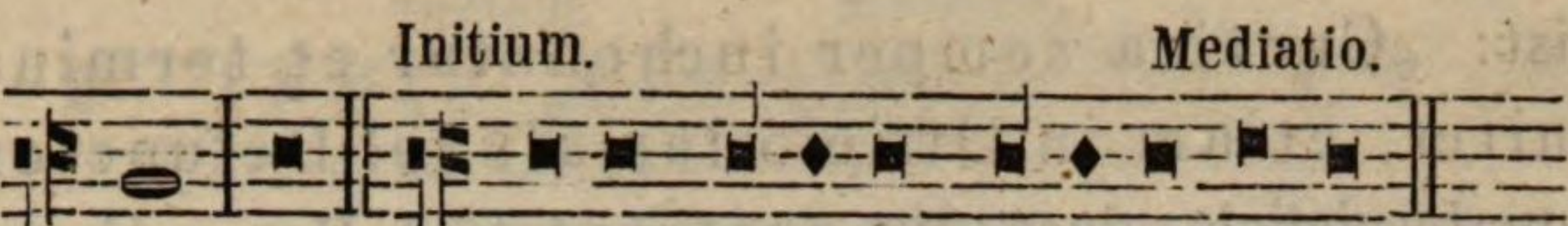
§. 31. Toni Psalmorum FERIALES. Cantica.

I. Der Tonus ferialis wird gebraucht: 1) in Festis duplicibus minoribus, Dominicis et Fest. semid. bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet, 2) in Festis simplicibus et in Feriis beim ganzen Officium, sowie im Officium Defunctorum.

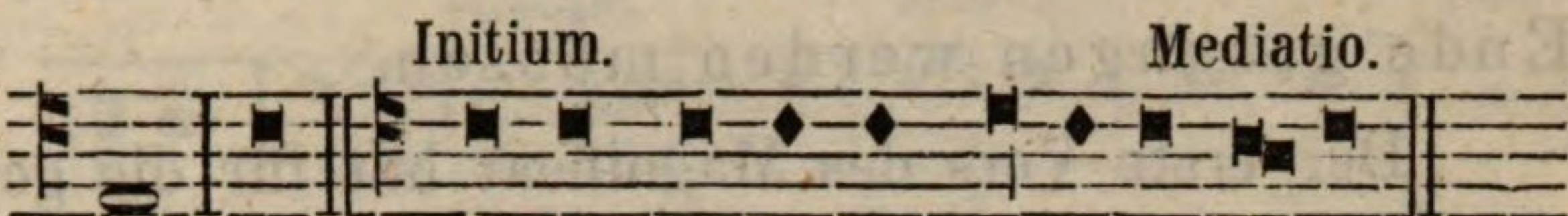
Anmerk. Da die Toni festivi und ferialis nur im initium und theilweise in der mediatio verschieden sind, die Finalen aber miteinander gemein haben, so genügt es, die erste Vershälfte anzuführen. Wie der erste, so sind alle folgenden Psalmverse eines jeden Tonus. Die Intonatio in pausa correpta wird in den treffenden Tönen nach §. 30 ausgeführt; nur ist natürlich das initium ferial.

I. Tonus. 

1. Di-xit Dominus Domi-no me-o: *
etc. 5 Finales.

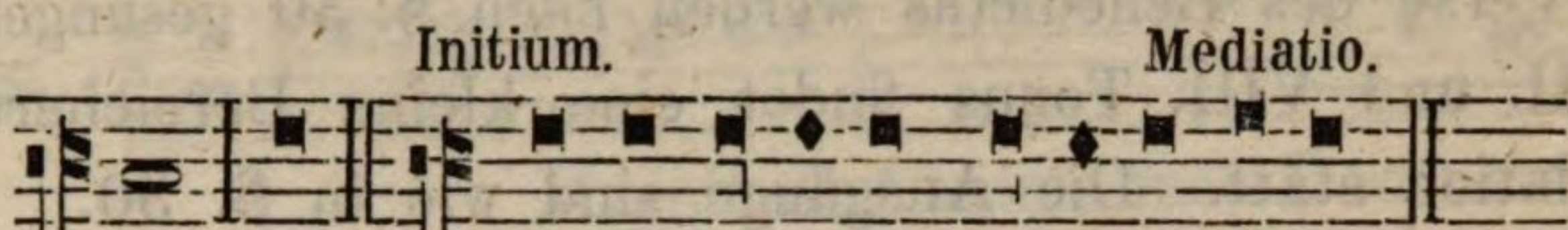
II. Tonus. 

1. Dixit Dominus Domino me-o: * etc.

III. Tonus. 

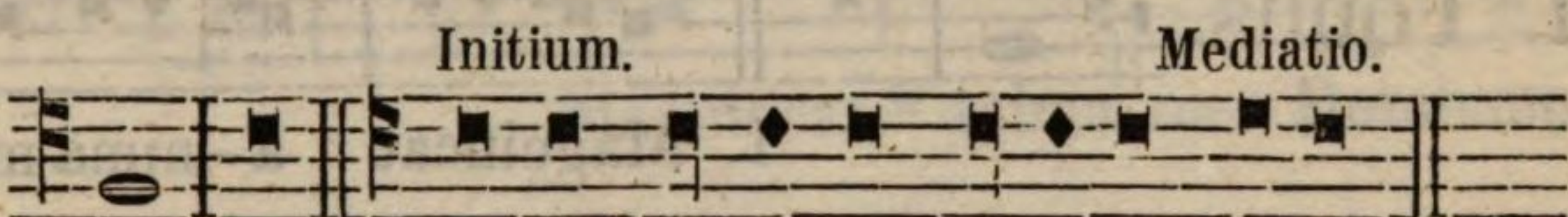
1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

4 Finales.

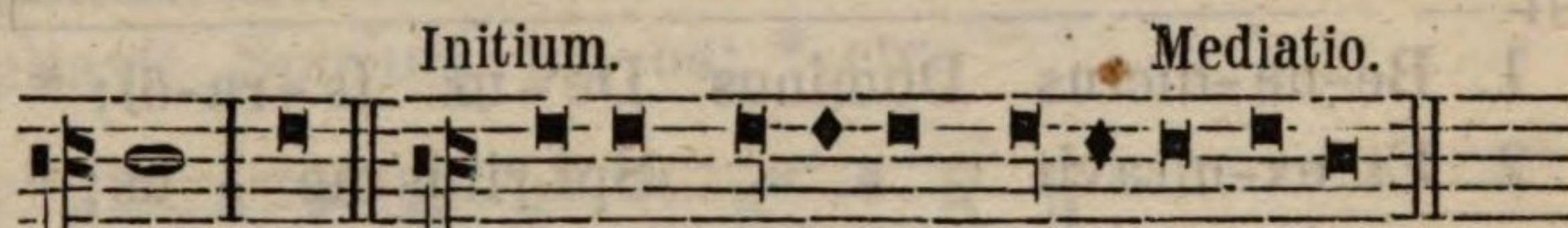
IV. Tonus. 

1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

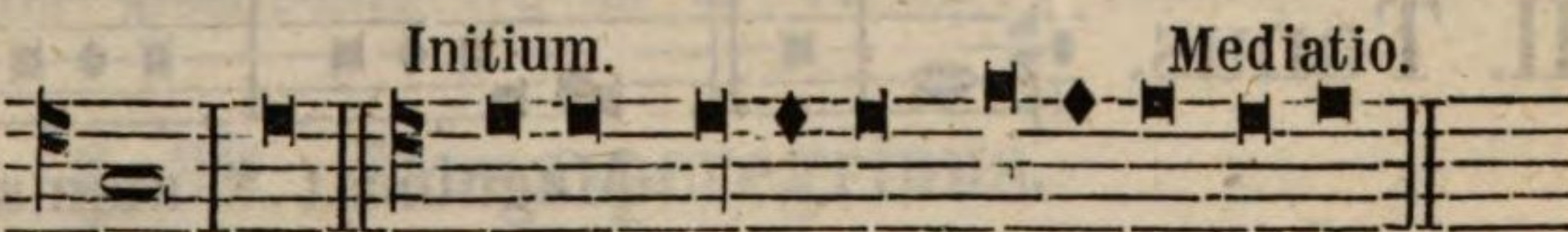
3 Finales.

V. Tonus. 

1. Di-xit Dominus Domino me-o: * etc.

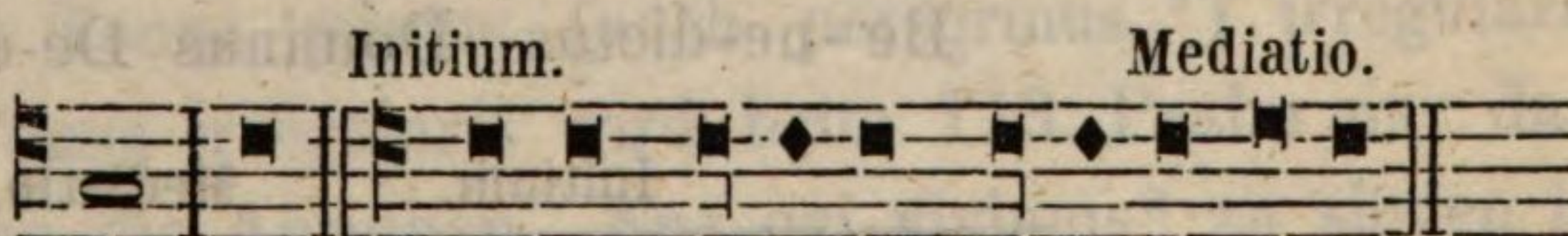
VI. Tonus. 

1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

VII. Tonus. 

1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

5 Finales.

VIII. Tonus. 

1. Dixit Dominus Domino meo: * etc.

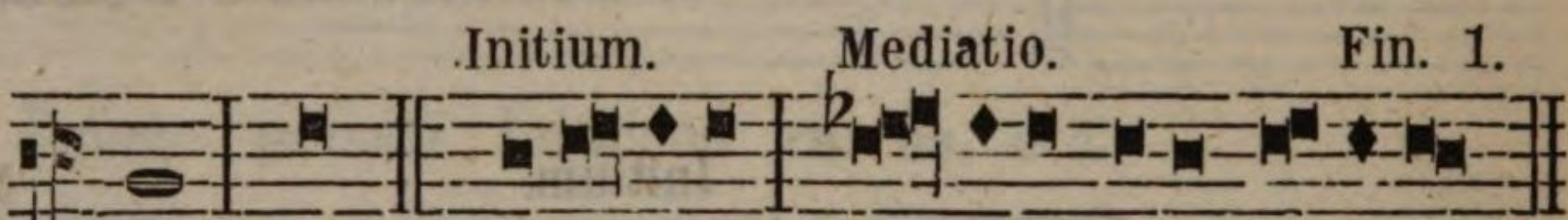
2 Finales.

II. Aus der Regel, welche sich in den Antiphonarien ¹⁾ von 1630, 1669 und 1683 findet, und dort auch praktisch angewendet

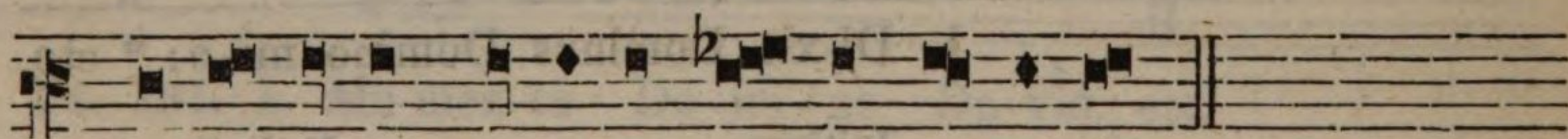
¹⁾ Die 4 Directorien enthalten keine Anweisung, die Cantica zu singen.

ist: „Cantica semper inchoantur et terminantur solemniter, etiam in Officio feriali vel Defunctorum“ —, folgt unabweislich, dass Magnificat und Benedictus bei jedem Gebrauch, in allen Versen, feierlich intonirt und zu Ende gesungen werden müssen.

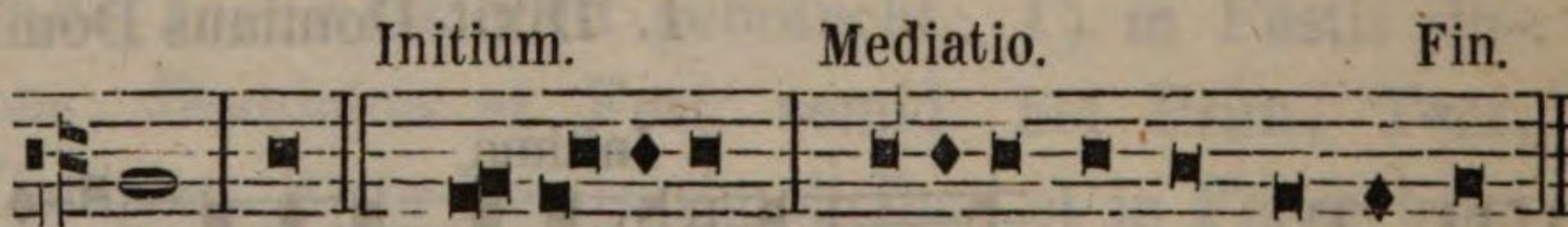
Der erste Vers des Magnificat hat für die gewöhnliche Psalmodie zu wenig Silben, und wird in nachstehender Weise intonirt. Der zweite und die folgenden Verse, sowie der erste und alle Verse des Benedictus werden nach §. 30 gesungen, nur beim I., II. und VIII. Tonus findet eine kleine Bereicherung der Modulation statt. Die Ausgänge sind wie in §. 30.

I. Tonus. 

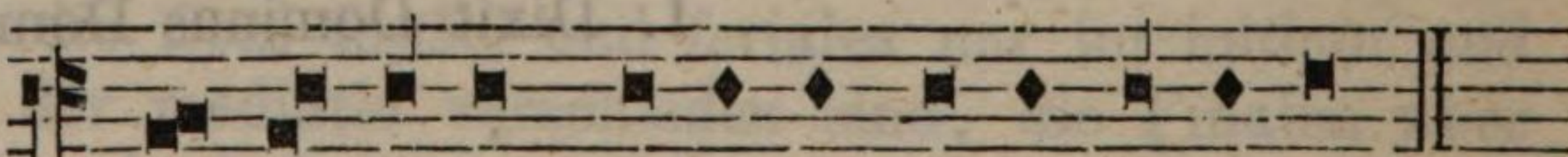
1. Magnificat a-nima mea Dominum.



1. Be-ne-dictus Dominus De-us Is-ra-ël; * etc.
2. Et ex-ultavit Spi-ritus me - us; * etc.

II. Tonus. 

Magnificat * anima me-a Dominum.



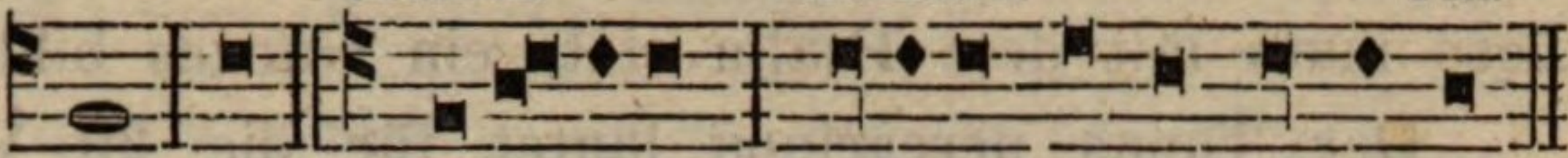
Be-ne-dictus Dominus De-us Is-ra-ël: * etc.

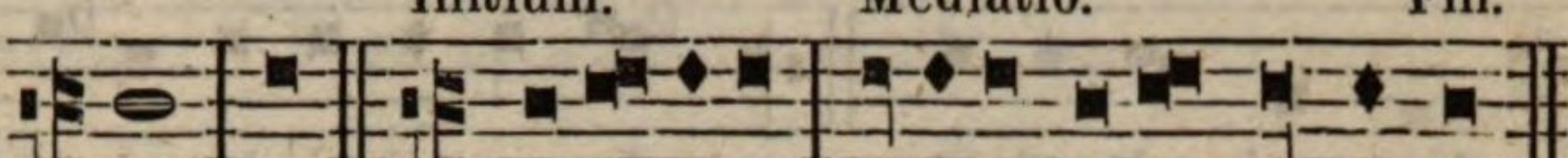
III. Tonus. 

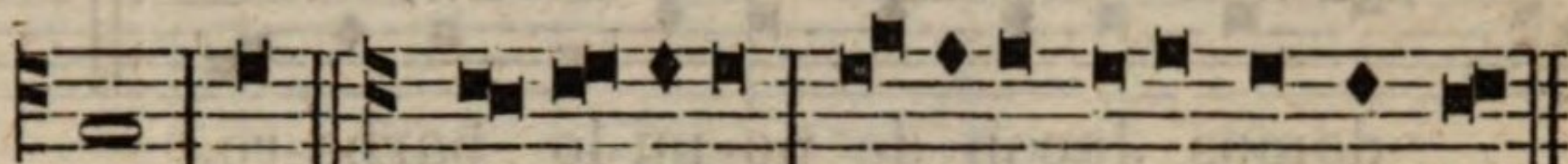
Magnificat * a-nima mea Dominum.

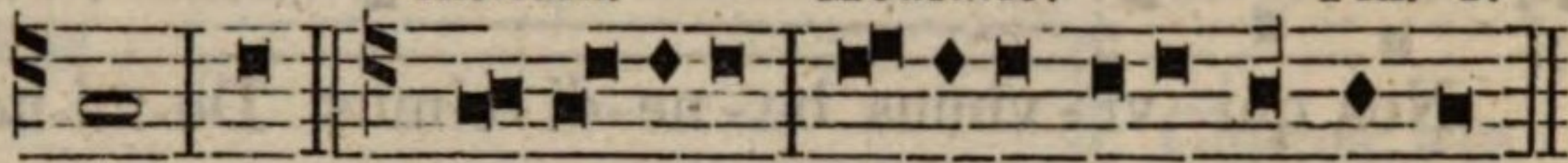
IV. Tonus. 

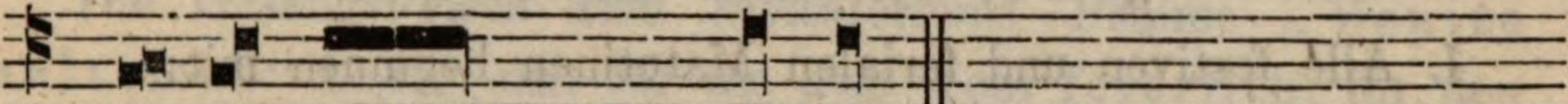
Magnificat * anima mea Dominum.

V. Tonus.  Initium. Mediatio. Fin.
Magnificat * anima me-a Dominum.

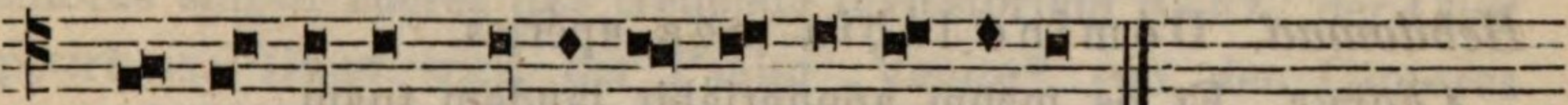
VI. Tonus.  Initium. Mediatio. Fin.
Magnificat * anima mea Dominum.

VII. Tonus.  Initium. Mediatio. Fin. 1.
Magnificat * anima mea Dominum.

VIII. Tonus.  Initium. Mediatio. Fin. 1.
Magnificat * anima mea Dominum.



2. Et ex - ultavit Spiritus me-us; * etc.



1. Be-ne-dictus Domi-nus De-us Is-ra-ël.¹⁾ * etc.

§. 32. Tonus peregrinus.

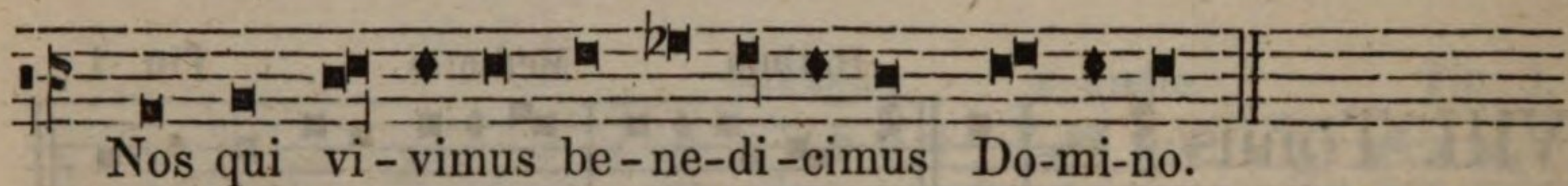
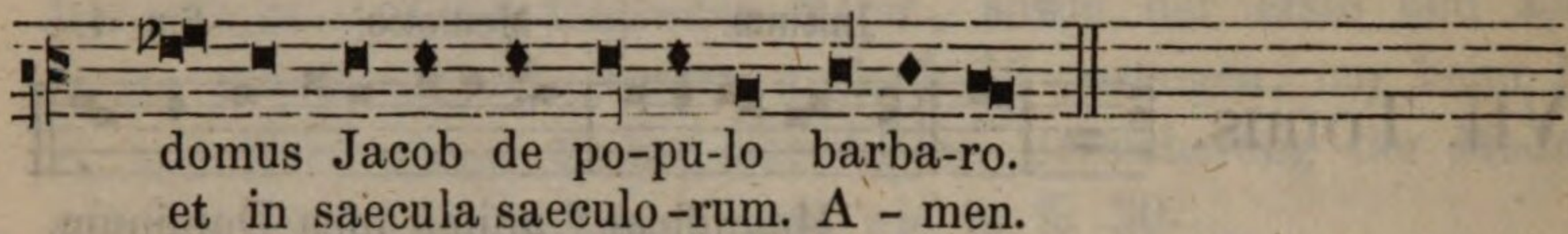
Für den 113. Psalm „In exitu Israël“ hat sich eine eigene Melodie gebildet, die aus dem I. und VIII. modus zusammengesetzt ist, und Tonus mixtus (auch peregrinus,²⁾ irregularis) heisst. Dieser Tonus irregularis wird beim 113. Psalm nur dann angewendet, wenn die Antiphon „Nos qui vivimus“ zu singen ist. Daher richtet sich der 113. Psalm an den Adventsonntagen, am heil. Dreikönigs-, Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeits-Feste, sowie

¹⁾ Hier wird auch die pausa correpta vernachlässigt.

²⁾ Nach Gerbert stammt der T. per. aus Frankreich, wo ihn die röm. Sänger, welche im 9. und 10. Jahrh. dorthin gesendet wurden, hörten und in Rom einbürgerten.

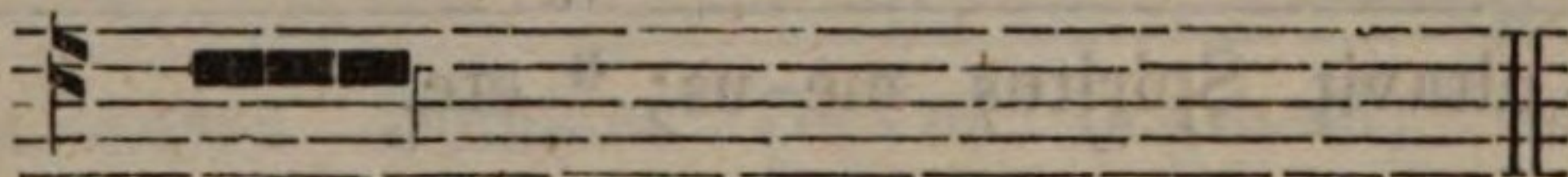
tempore Paschali nach dem Tone der treffenden Antiphon, denn diese muss mit dem Psalm stets ein Ganzes bilden.

Der Tonus peregrinus lautet für die 29 Verse des 113. Psalm mit der Antiphon also:



§. 33. Matutin. Laudes.

I. Alle festiven und ferialen Matutinen beginnen mit:



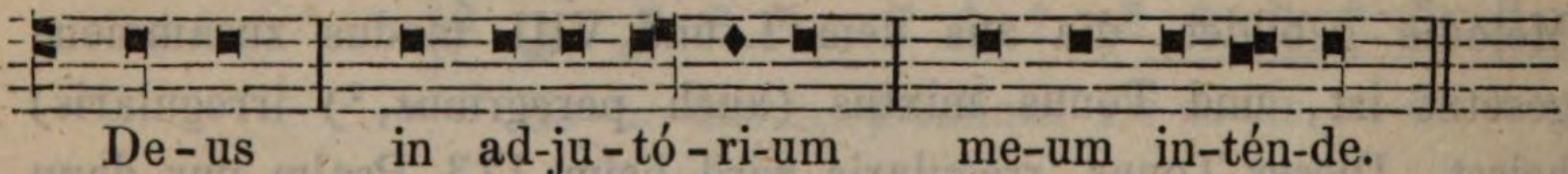
Hebdomad. Dómine lábia mea apéries.

Chorus. Et os meum annuntiábit laudem tuam.

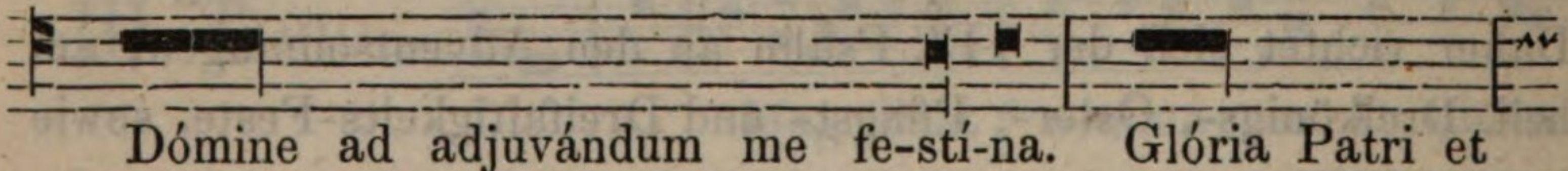
Das „Deus in adjutorium“ hat festiven und ferialen Ton. ¹⁾)

1. Tonus „Deus in adjutorium“ in Festo dupl. et semid.

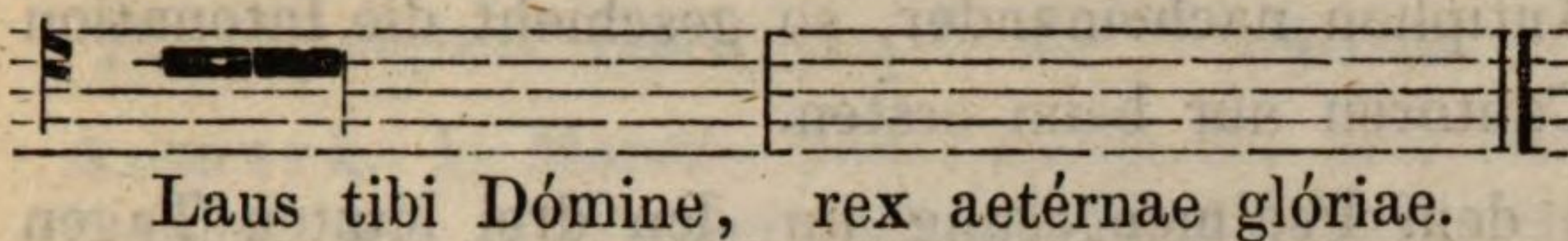
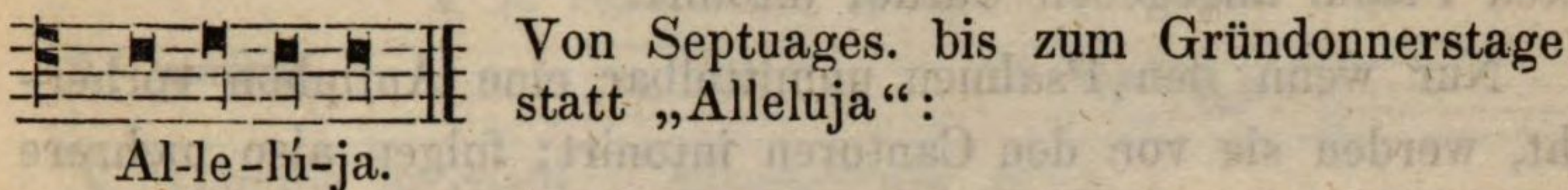
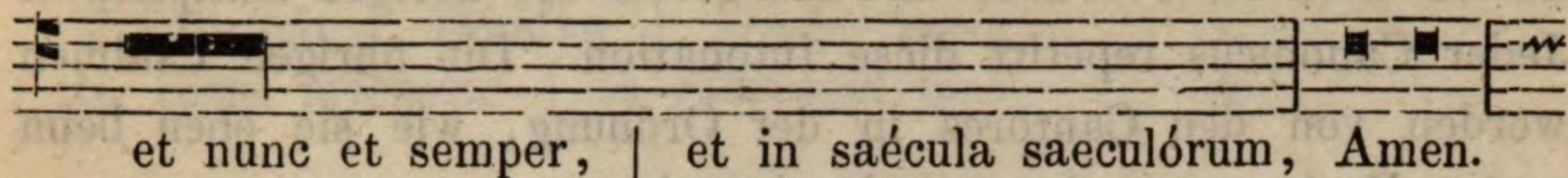
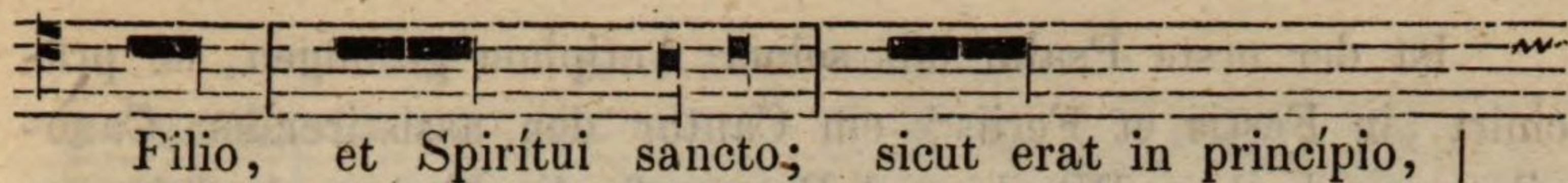
Hebdomad.



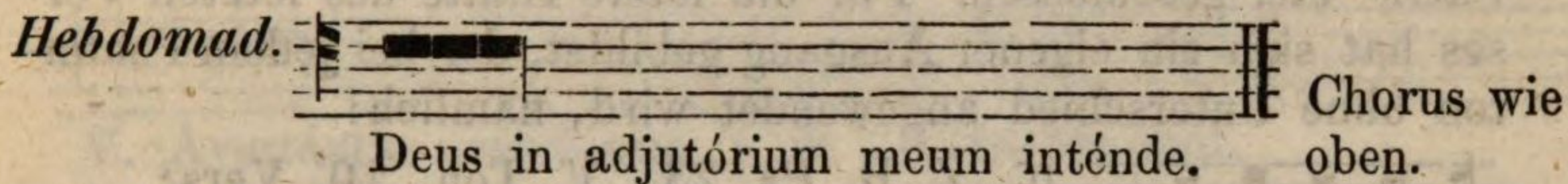
Chorus.



¹⁾ Auch die Laudes, Horae minores, Vesper und Complet haben diese festive resp. feriale Intonation. Im Officium hebdom. s. und def. aber beginnt das Officium sogleich mit den Antiphonen und Psalmen.



2. Tonus „Deus in adjutorium“ in Fêsto simplic. et Feriis.



Die Gesangsweisen zum Invitatoriums - Psalme „Venite exultemus“ finden sich für die acht Toni feierlich, für den IV. und VI. Ton auch ferial im Antiphon. und Director. Die Cantores singen zuerst das treffende Invitatorium ganz, der Chor repetirt es. Dann wird der Psalm „Venite“ von den Cantores gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das ganze oder halbe Invitatorium wiederholt.

Im „Officium de Dnca et die solemni“ intoniren die Sänger dem Hebdomadar den Anfang des Hymnus, der Hebdomadar wiederholt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemni oder de Dnca, so intonirt der Chor den Hymnus.

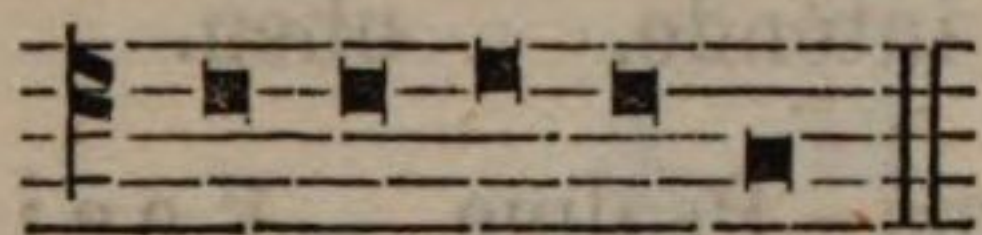
„In Dnca et die solemni“ intonirt ein Cantor dem Hebdomadar die Anfangsworte der ersten Antiphon zur Matutin, der Hebdomadar repetirt diese Intonation. Ist das Officium nicht solemni oder de Dnca, so intonirt der Hebdomadar allein. In Fêsto duplici singt der Chor die Antiphon zu Ende.

Zwei Cantores intoniren dann den ersten Psalmvers; an Vigilien, Quatemper, und den Ferien im Advent und in der Fasten aber intonirt den 1. Vers nur ein Cantor.

Ist der erste Psalm mit seiner Antiphon gesungen, so präciniert „in Festis et Feriis“ ein Cantor den assistirenden Canonicern nach ihrer Würde und Rangstufe die übrigen Antiphonen. Jeder Canonicus repetirt diese Intonation. Die übrigen Psalmen werden von den Cantores in der Ordnung, wie sie eben beim ersten Psalm angegeben wurde, intonirt.

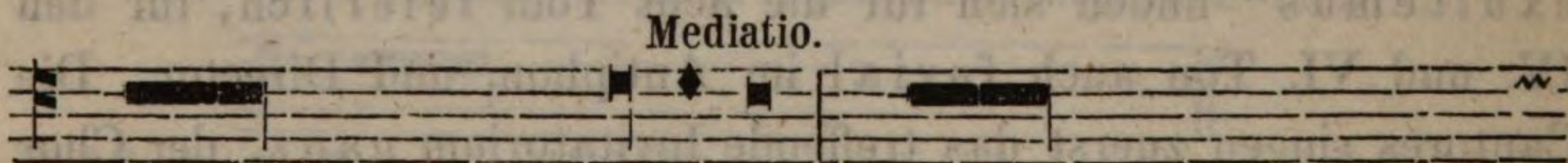
Nur wenn den Psalmen unmittelbar eine Antiphon vorhergeht, werden sie von den Cantoren intonirt; folgen also mehrere Psalmen ohne Antiphon nacheinander, so geschieht die Intonation von Seite der Cantoren nur beim ersten.

Anmerk. Bei dem Psalmengesang an den drei letzten Tagen der Charwoche wird jeder Psalm ohne den Vers „Gloria Patri“ etc. geschlossen. Für die letzte Hälfte des letzten Verses hat sich ein eigener Ausgang gebildet, der bei jedem Psalmton ohne Unterschied angewendet wird, nämlich:

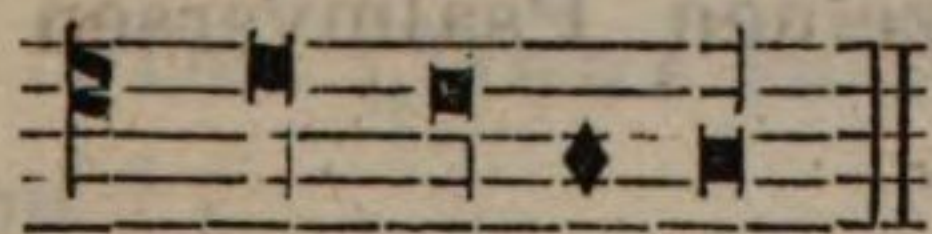


Z. B. Ps. 23., V. Ton, 10. Vers:

Alle langsam und kraftvoll.



Quis est iste Rex glo-ri-ae? * Dnus virtutum ipse est



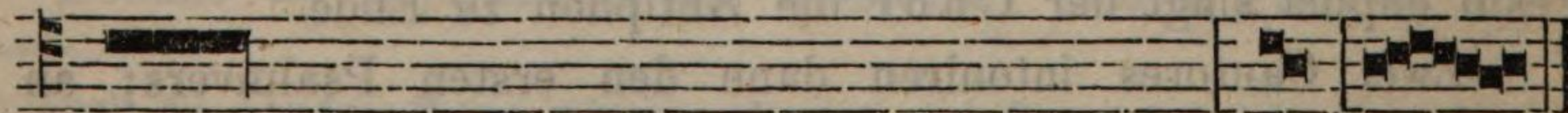
Rex glo-ri-ae.

So bei allen Psalmtönen und Finalen.

„In Dnca et diebus solemnibus“ singen zwei oder mehrere Cantoren den Versikel; „in Feriis und Festis non solemnibus“ zwei vom Musikchor; an Vigilien, Quatemper und den Advent- und Festen-Ferien aber nur Einer vom Musikchor.

Toni Versiculorum.

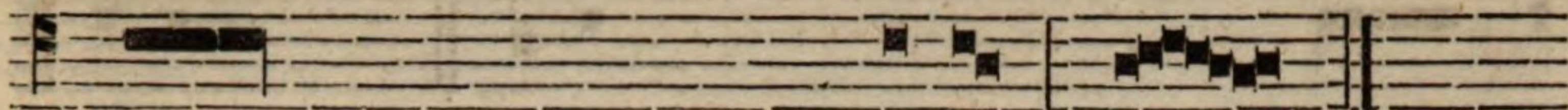
1. In Festo Duplici.



V. Constitues eos principes | super omnem terram, am, am.

R. Mémoires erunt | nóminis tui Dómine, e, e.

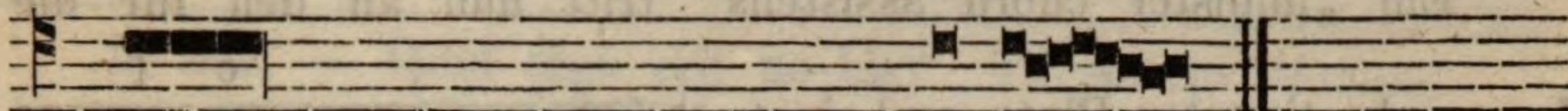
2. In Festo Semiduplici.



V. Dirigatur Dómine | oratio me-a, a.

R. Sicut incensum | in conspectu tu-o, o.

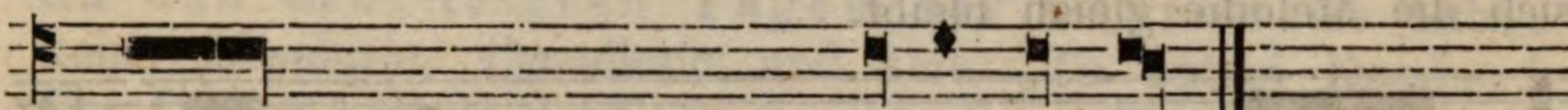
3. In Festo Simpl. et diebus ferialibus.



V. Dómine in coelo | misericórdia tu-a.

R. Et veritas tua | usque ad nu-bes.

Anmerk. In Matutin und Laudes der drei letzten Charwochentage, und in Vesper, Matutin und Laudes des Offic. Defunct. werden die Vers. so gesungen:



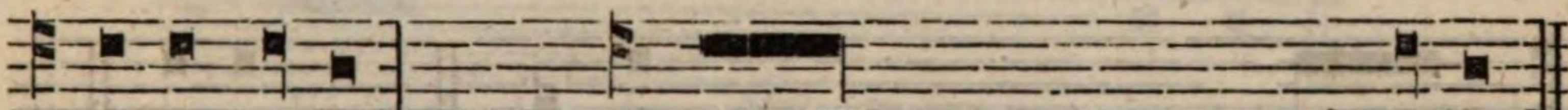
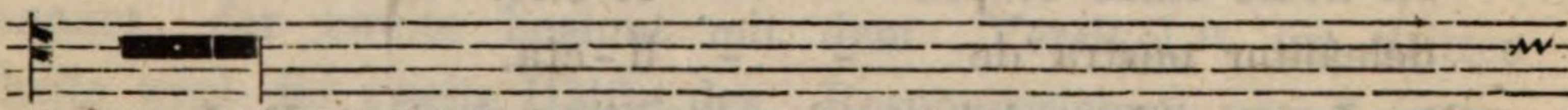
V. Avertantur retrórsus | et e-ru-bés-cant.

R. Qui cógitant mi-hi ma-la.

V. A porta infe-ri.

R. Erue, Dómine, ani - - mas e - o - rum. ¹⁾

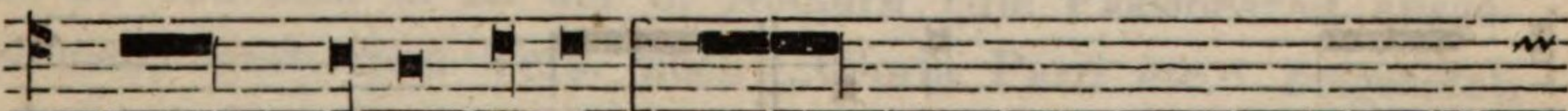
Nach dem Versikel singt der Hebdomadar:

Pater noster. *secreto*. V. Et ne nos indúcas in tentati-ónem,*Chorus*. R. Sed libera nos a malo.*Hebdomad.* Absolutio.

Exaúdi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuórum, |

Ipsíus píetas et miseri - - - - -

A vínculis pecca - - - - -

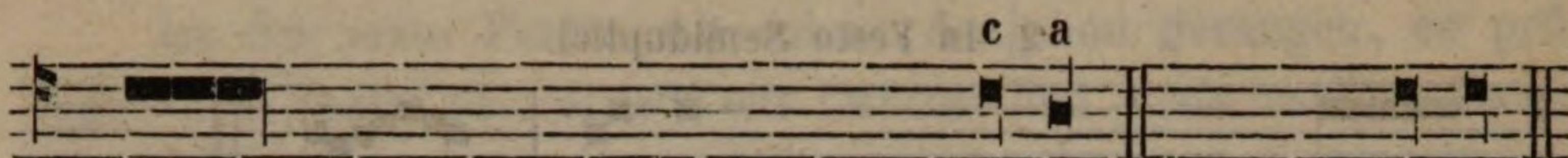


et mise-ré-re nobis, qui cum Patre et Spíritu sancto |

córdi - a nos áduvet, qui cum Patre et Spíritu sancto |

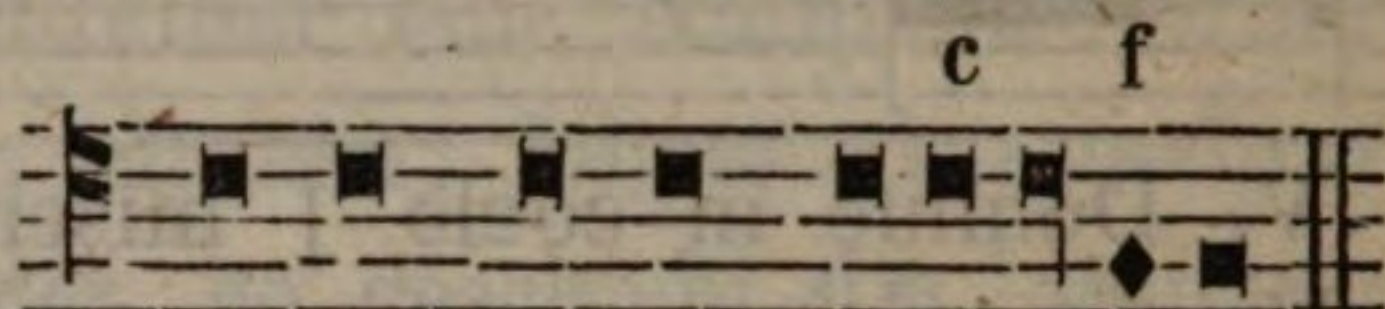
tó - rum nostrórum absólvat nos | omnípotens

¹⁾ In der I. Noct. des Offic. Def. bleibt dieses R. auch pro uno Defuncto im Plural.



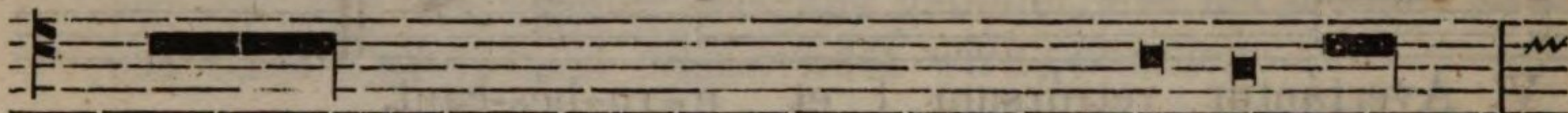
vivis et regnas | in saécula saecu-lórum. *Chor.* R. Amen.
 vivit et regnat | in saécula saecu-lórum.
 et misericors Dóminus.

Ein „minister choro assistens“ tritt nun an den für die
 Lesung bestimmten Platz, und singt:

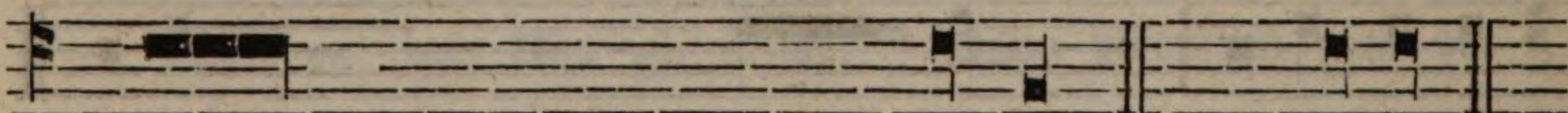


Jube domne benedícere.

Der Hebdomadar antwortet mit der Benedictio. Von den
 12 gewöhnlichen Benedictionen seien nur einige angeführt, da
 sich die Melodie gleich bleibt.



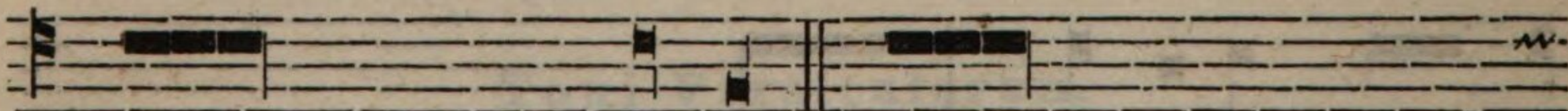
Benedictió - - - - - ne per-pétua
 Deus pa - - - - - ter om-nípotens
 Evangé - - - - - li-ca léctio
 Per evangé - - - - - li-ca dicta



benedícat nos Pater ae - tér-nus.
 sit nobis propítius et clemens.
 sit nobis salus et pro - - te-ctio.
 deleántur nostra de - - lí-cta. } R. Amen.

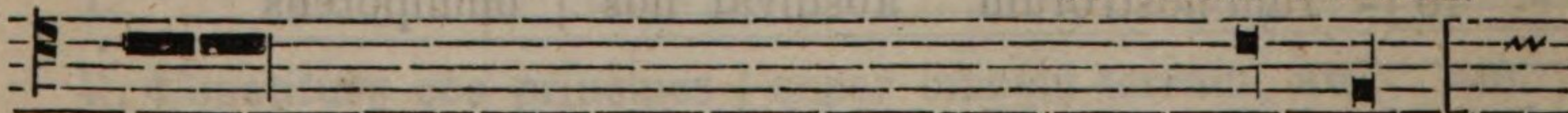
Der Lector (der minister choro assistens) singt die Lektion
 in folgendem Tone:

Tonus Lectionis.



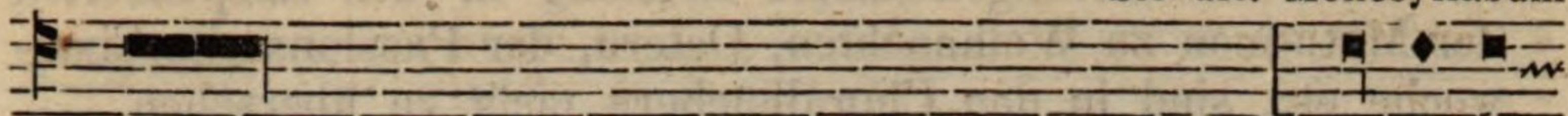
De Actibus Apostoló-rum. Petrus autem et Joánnēs

Sic dicitur Punctum.



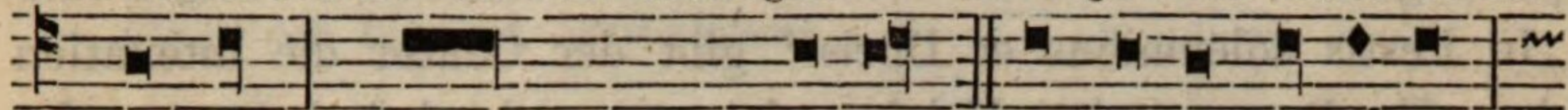
ascendébant in templum ad horam oratiónis no-nam . . .

Sic dic. Monosyllabum

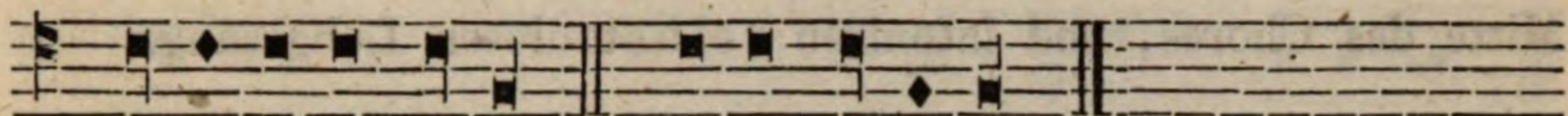


Intuens autem in eum Petrus cum Joáinne dixit: réspi-ce

aut accentus acutus. Sic can. Interrogatio. Sic regulariter finitur Lectio.



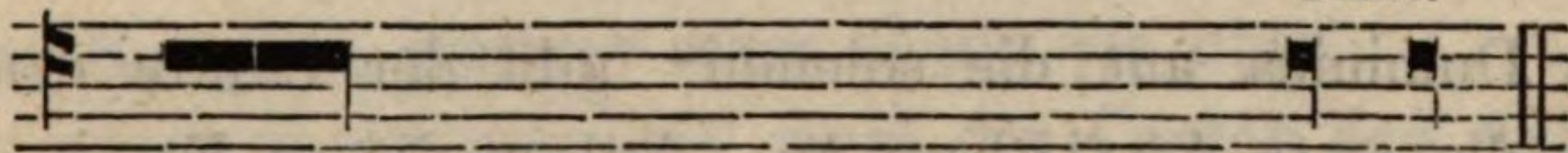
in nos. — Quid ergo erit no-bis? Tu autem Dómi-ne



mi-se-ré-re nobis. R. De-o grá-ti-as.

Anmerk. Die Lectionen beim Officium Defunctorum und an den drei letzten Tagen der Charwoche haben keine Absolutio, Benedictio und kein „Tu autem Domine.“ Der Lektor beginnt die Lection nach dem stillen Pater noster, beobachtet die Interpunctionen obiger Gesangsweise, schliesst jedoch nicht mit dem Fall in die Quint, oder in einer andern Melodie, sondern mit dem Hauptton, langsamer und etwas gedehnt.

Finis.



Visitátio tua custodívit Spíritum me-um.

Auf jede Lection folgt das Responsorium, welches aus drei Theilen besteht. Der erste wird eigentlich „Responsorium“ genannt, der zweite beginnt mit dem „Versikel,“ im dritten Theile wird die zweite Hälfte des „Responsoriums“ vom * (asteriscus) an wiederholt

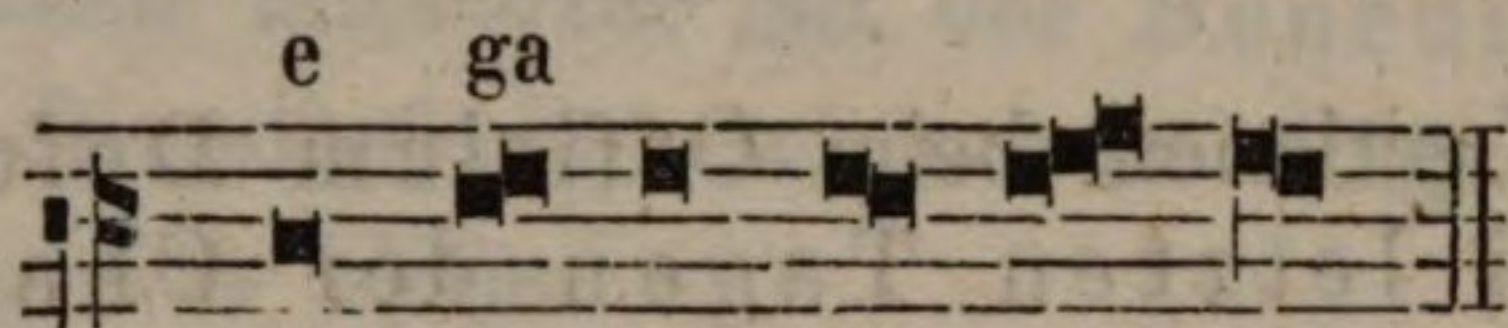
Hat die Matutin 3 Nocturnen, so wird dem 3. R. der 1. und 2., und dem 2. R. der 3. Nocturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem Vers. noch „Gloria Patri etc.“ beigesetzt, und dann erst die zweite Hälfte des „Responsoriums“ wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nocturn, so trifft das „Gloria Patri“ beim 2. Responsorium.

Wenn aber das „Te Deum“ ausfällt, so wird der Vers „Gloria P.“ dem 3. R. der 3. (resp. einzigen) Nocturn angehängt.

Anmerk. Abänderungen dieser Ordnung in den Responsorien der Matutinen zu Weihnachten, Ostern, der Passionszeit, Charwoche etc. sind in den Choralbüchern nicht zu übersehen.

Noch ist zu merken, dass „in Festis solemnibus et Dncis privilegiatis“ der Hebbdomadar die neunte Lection zu singen hat. „In Festis solemnibus et Dncis“ gibt der Cantor die Intonation des „Te Deum“ dem Hebbdomador an, und wiederholt sie. Ist kein F. solempne oder Sonntag, so treten die Cantores in die Mitte des Chores, und intoniren selbst diesen Lobgesang.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini.



Te De-um lau-da-mus.

Die grossartigen Gesangssätze dieses Hymnus bewegen sich innerhalb acht Tonstufen. Der modus ist mixtus III. & IV.

II. Die Laudes beginnt der Hebbdomadar mit Deus in adj., nach S. 104 oder 105.

„In Dominica aut die solempni“ gibt der Cantor dem Hebbdomadar die erste Antiphon an. Ausser diesen Festen intonirt der Hebbdomadar selbst.

Nach der Intonation¹⁾ der Antiph. intoniren je nach der Festzeit zwei oder mehrere Cantores den Psalm nach dem treffenden Tonus.

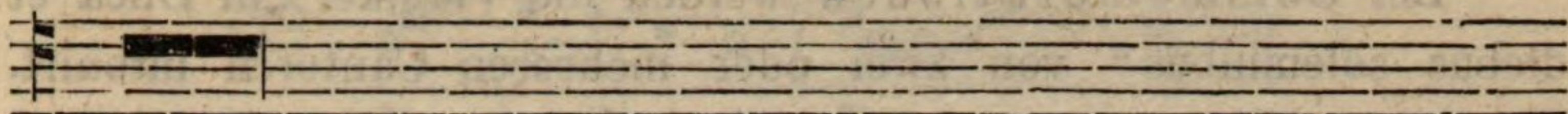
In diebus festivis et ferialibus hat der Cantor den Canonikern nach ihrer Würde die übrigen Antiphonen anzugeben.

Die Psalmen werden nach der auf S. 105 und 106 angegebenen Ordnung im treffenden Tonus von den Cantores intonirt.

Sind die Psalmen alle zu Ende, so singt der Hebbdomadar das „Capitulum.“

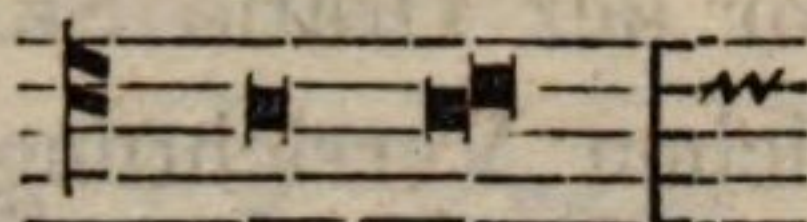
¹⁾ Wenn das Festum ein „duplex,“ nach Absingung der Antiphon von Seite der Musiker.

Tonus Capituli.

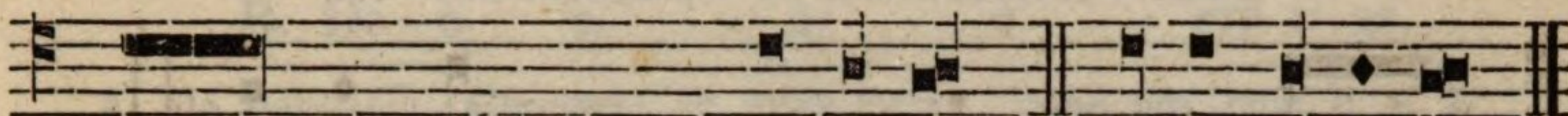


Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesaúris.

Quis est hic, et laudábimus

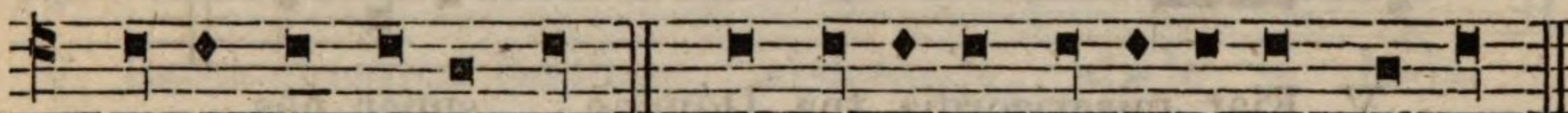


e - um?



Fecit enim mirabília in vita su-a. R. De-o gra-ti-as.

Ist das letzte Wort einsilbig, wie im Cap. Epiphan. Dni: „Surge illuminare,“ oder hat es den accentus accutus, wie im Capit. ad Primam: „Regi saeculorum,“ so wird in folgender Weise geschlossen.



Super te or-ta est. In saecu-la saecu-lorum. Amen.

Das R. „Deo gratias“ aber bleibt wie oben.

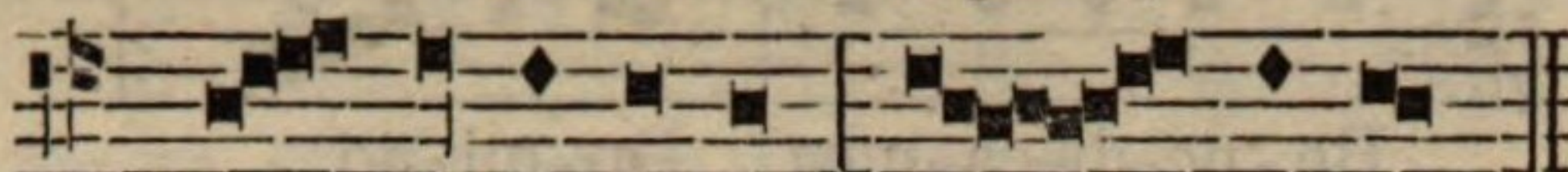
„In Dnca et die solemni“ singt der Cantor den Anfang des Hymnus dem Hebdomad. vor, dieser repetirt ihn. Ausserdem intonirt der Chor.

Auf den Hymnus folgt der Versikel nach einer der auf Seite 106 und 107 angegebenen Gesangsweisen.

Die Antiphon zum Benedictus wird „in Dnca et die solemni“ dem Hebdomadar vom Cantor angegeben. Zu anderer Zeit intonirt der Hebdomadar selbst. Das Benedictus wird von einem oder mehreren Cantoren (nach der Festzeit) stets solemniter (siehe §. 31. S. 102.) intonirt und von abwechselnden Chören zu Ende gesungen.

Nach gesungener Antiphon folgt die Oration mit vorhergehendem „Dominus vobiscum“ nach §. 24. S. 58 und 59.

Die Preces, werden abwechselnd vom Hebdomadar und Chor gesungen. (Gesangsweise S. 112.)

2. De beata Virgine.¹⁾

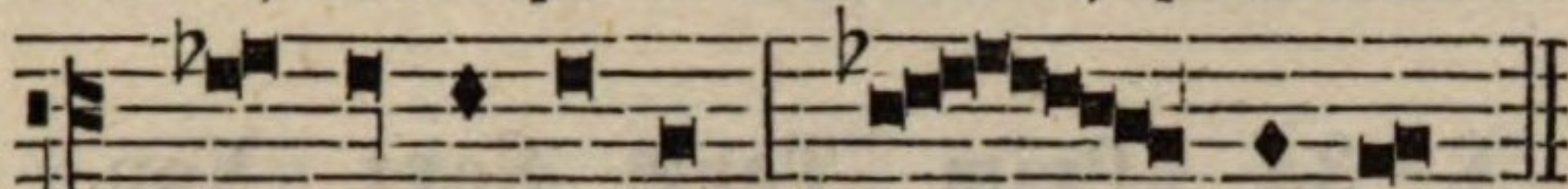
Be - ne-di-camus Do - mi-no.
R. De - - o o gra - ti-as.

3. De Apostolis, et in Festo Duplici.



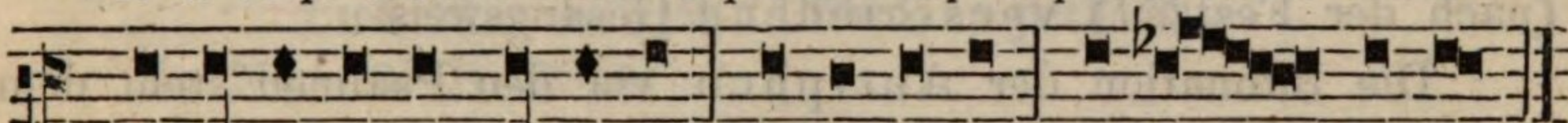
Be-ne-di-ca-mus Do - o - o - - mi-no.
R. De - o o o o gra-ti-as.

4. De Dominica, Semidupl. et infra Octav., quae non sunt B. M. V.



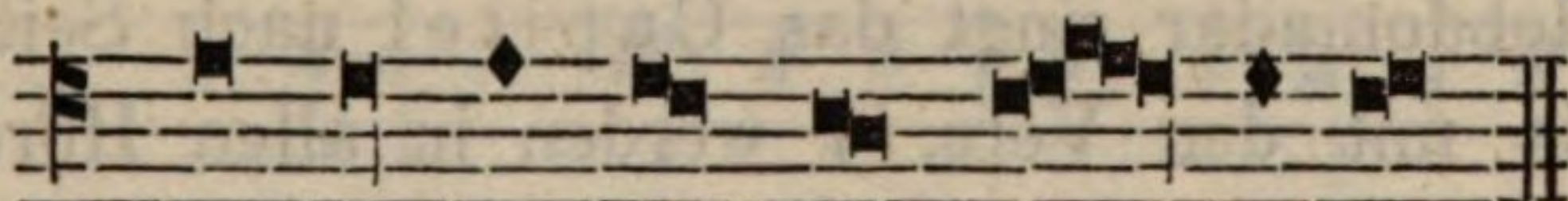
Be-ne-di-camus Do - mi-no.
De - - o o gra-ti-as.

5. A Vesp. Sabbati sancti usque ad Vesp. sequentis Sabb. exclus.



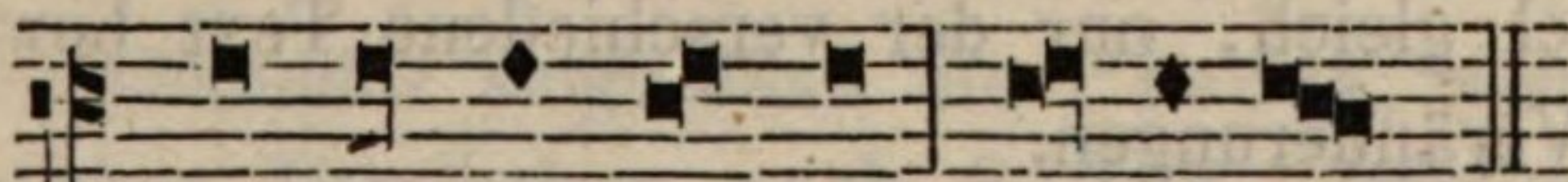
V. Be-ne-di-camus Domi-no, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.
R. De-o gra-ti-as, al-le-lu-ja, al-le - lu-ja.

6. In Festis simplicibus.



V. Be - ne - di - ca - mus Do - mi-no.
R. De - - o gra - ti-as.

7. In Feriali Officio.

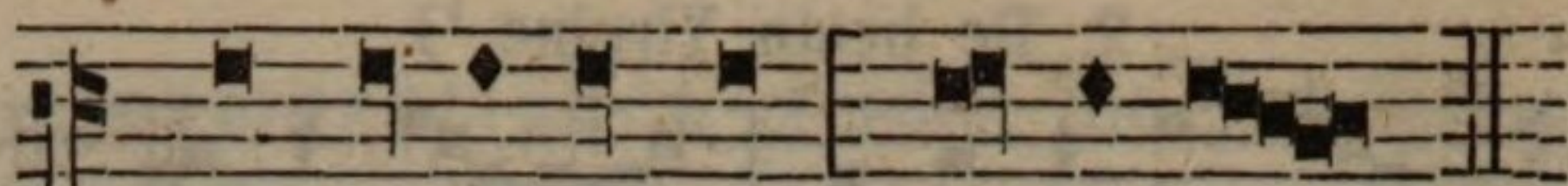


V. Be - ne - di - ca - mus Do-mi-no.
R. De - o gra - ti - as.

Die aufgeführten sieben Gesangsweisen werden nur am Schlusse der Matutin, Laudes und Vesper gebraucht.

Folgendes Benedicamus trifft bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet sowohl in Festis solemnibus, duplic., als in semid., simplic. ac Feriali.

¹⁾ Et in Vesperis Feriae VI., quando fit seq. Sabbato Off. de B. V. M.



Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.

Auf „Benedicamus“ folgt immer „Fidelium“ in Einem unveränderten Tone mit „Amen“. Wird mit einer marianischen Antiphon geschlossen, so singt der Hebd. nach dem stillen Pater noster „Dnus det nobis“ etc. der Chor „Et vitam . . .“ in Einem Ton. Den Schluss des Officium's macht das „Divinum auxilium . . .“, welches der Hebd. auf Einen tieferen Ton singt, worauf der Chor mit „Amen“ antwortet.

§. 34. Prim. Terz. Sext. Non.

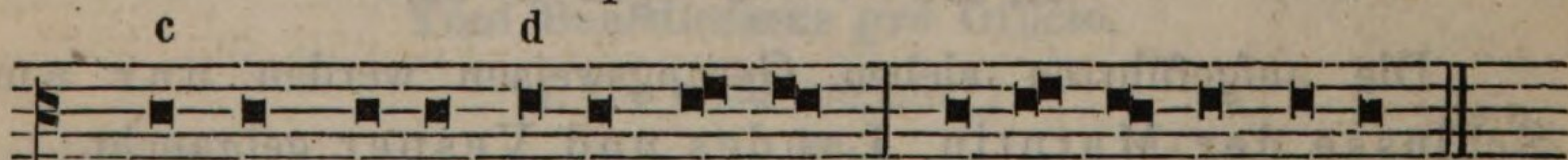
1. Der Hebdomadar singt „Deus in adjut.“ nach S. 104. oder 105. Die Hymnen für Prim, Terz, Sext und Non haben (nach der Festzeit) verschiedene Gesangsweisen.

Die Intonation der Antiphon vor den Psalmen steht dem Hebdomadar zu, Intonation und Fortsetzung der Psalmen dem „Chorus Musicorum et Capellanorum“, nach der in §. 30. oder 31. angegebenen Regel.

Der Hebdomadar singt das Capitel nach Seite 111. Die Resp. brevia mit den Vers.¹⁾ werden in allen Horen von zwei Sängern der capella Musicorum vorgetragen; an den Vigilien, den Advent - Fasten - und Quatemper - Ferien aber, nur von Einem.

Die Melodie des R. br. ist bei allen Horen im Kirchenjahr in der Regel gleich, nur der verschiedene Text bewirkt hie und da kleine Veränderungen.

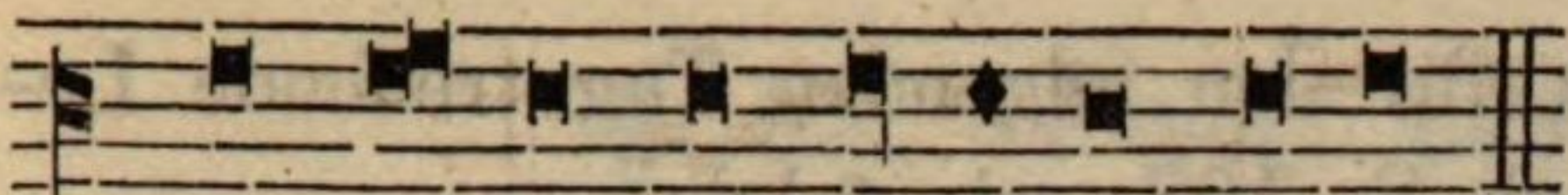
Responsorium breve.



R. Christe fi - li De - i vi - vi, * Mi - se - re - re no - bis.

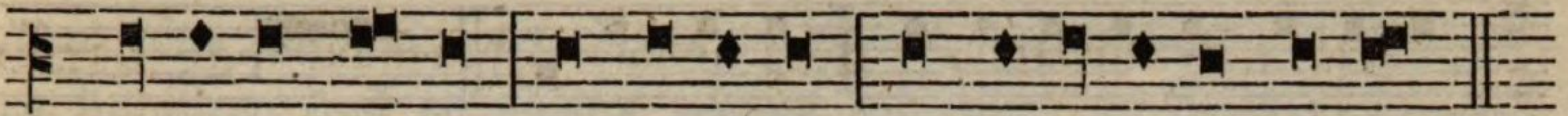
Der Chor repetirt das ganze R.

¹⁾ Dieser Vers. (nach dem Resp. br.) hat in allen Horen und Festzeiten die auf S. 107 unter 3 aufgeführte Melodie.



Chor: Miserere nobis.

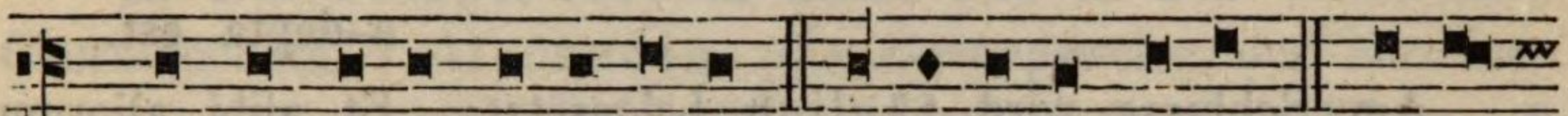
V. Qui se-des ad dexteram Patris.



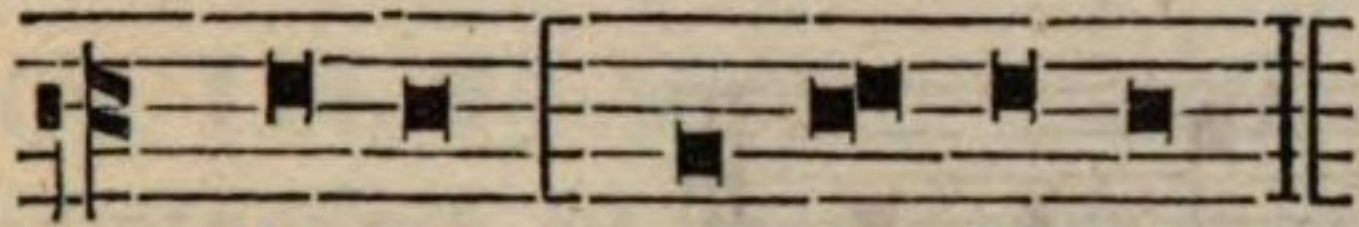
Glori-a Pa-tri et Fi-li-o et Spiri-tu-i sancto.

Chor: Christe fili Dei vivi, miserere nobis. — Versikel
Seite 107, Nro. 3; siehe Note 1.

Temp. Pasch. werden dem R. zwei Alleluja angefügt. Die
Melodie ändert sich dann in folgender Weise:

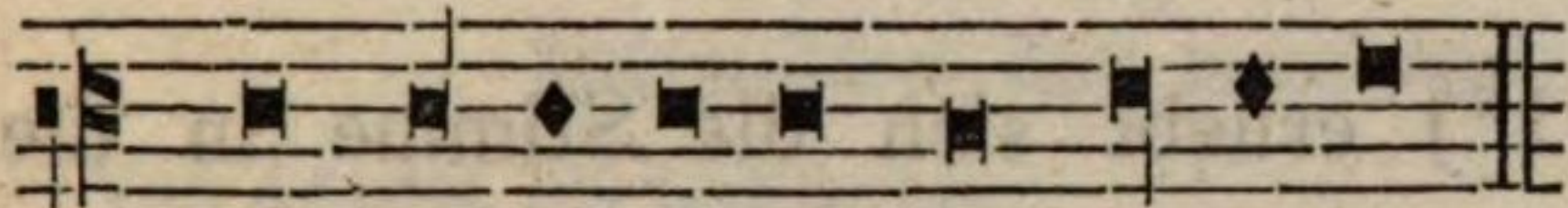


R. Christe Fi-li De-i vi-vi, mi-se-re-re nobis; * al-le -



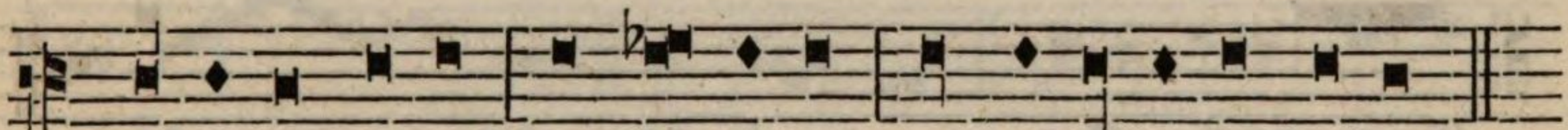
Chorus repetit R.

lu-ja, al-le-lu-ja.



Chor: Alleluja, Alleluja.

Qui surre-xi-sti a mortu-is.



Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o et Spiri-tu-i sancto.

Chorus: Chr. Fili Dei vivi miserere nobis, * alleluja, alleluja.

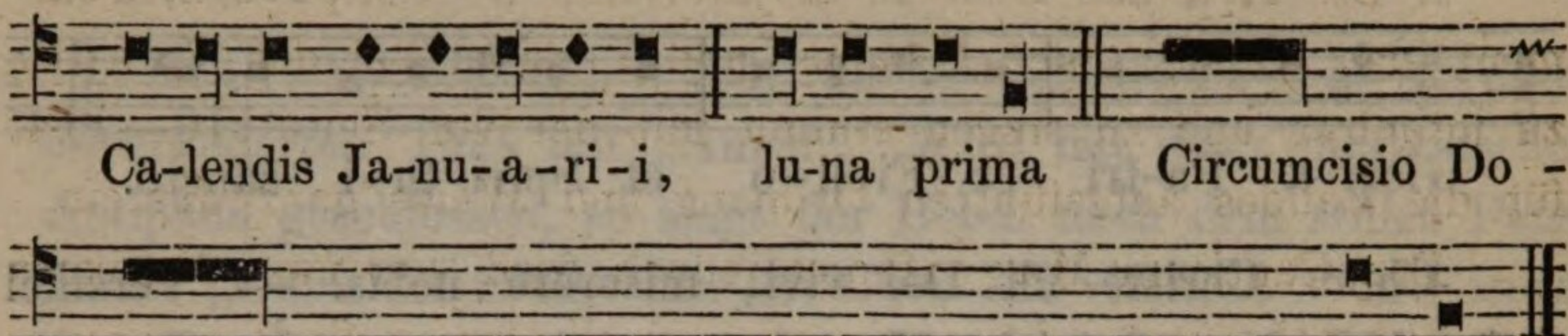
Vers. mit alleluja (Seite 107, Nro. 3.)

Der Hebdomadard singt dann die Preces, wenn sie treffen,
im gewöhnlichen Versikelton nach S. 112., Dominus vobiscum.
Oration nach S. 59; Dominus vobiscum, Benedicamus Domino
nach S. 114 (bei Terz, Sext und Non „Fidelium animae“ ...
siehe S. 114.)

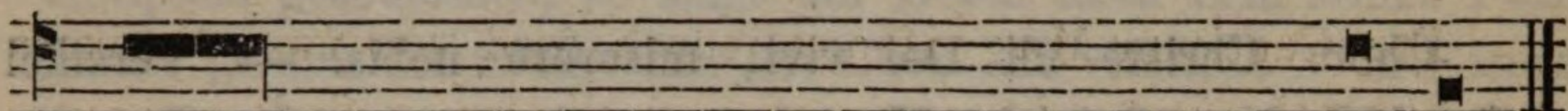
II. Nach dem Benedicamus resp. Deo gratias der Prim
wird täglich im Chor die Lesung aus dem Martyrologium
vorgenommen. ¹⁾ Der Lector beginnt unmittelbar, ohne sich eine

¹⁾ An den drei letzten Tagen der Charwoche nicht.

Benedictio zu erbitten, die für den folgenden Tag treffende Lesung ¹⁾ im Lektionstone nach S. 108, wie folgt:

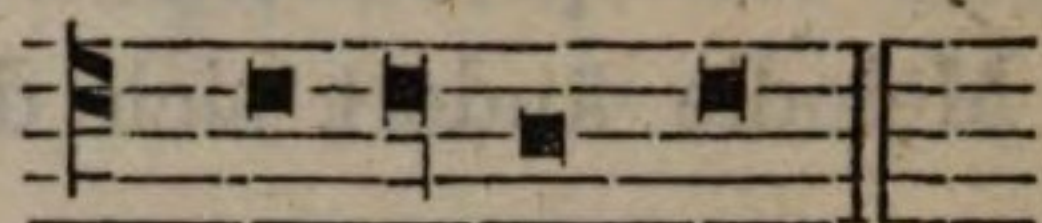


Ca-lendis Ja-nu-a-ri-i, lu-na prima Circumcisio Do -



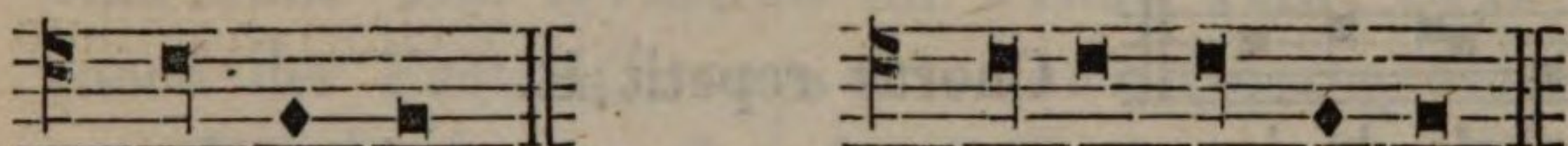
mini nostri Jesu Christi, | et Octava Nativitatis e-jus-dem.

Bei einsilbigen Wörtern siehe S. 109:



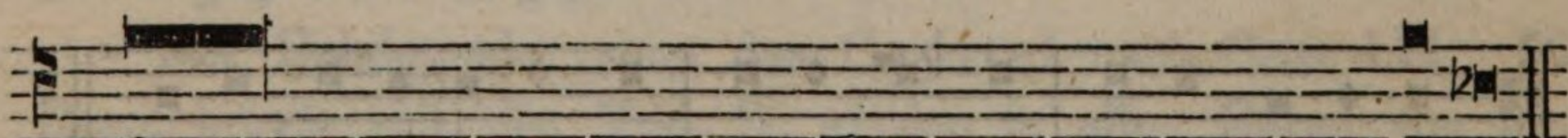
a-depta est.

Am Schlusse wird täglich beigesetzt: „Et alibi aliorum plurimorum ss. Martyrum, et Confessorum atque sanctarum



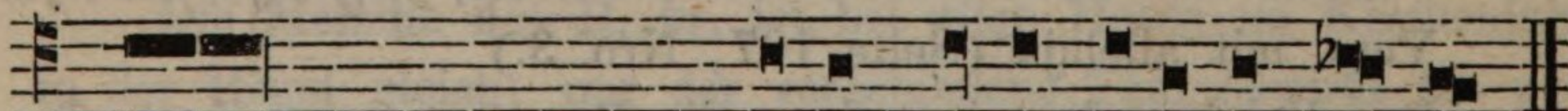
Vir-gi-num. Chorus: R. De-o gra-ti-as.

In Vigilia Nat. Dni ²⁾ erhebt sich die Stimme in die Oberquart bei den Worten:



In Bethlehem Judae nascitur ex Maria Virgine factus homo.

Daran schliesst sich „altius, et in Tono Passionis“ der Satz:



Nativitas Domini nostri Je-su Christi secundum carnem.

Der noch übrige Theil wird im gewöhnlichen Tonus Lectionis zu Ende gesungen.

Nach dem Martyrologium singt der Hebdomadar abwechselnd mit dem Chor im Versikelton (S. 112.) „Pretiosa,“ „Sancta Maria“ in tono simpl. fer. S. 59, 1, „Deus in adj.“ in tono Vers., die Oration „Dirigere“ nach S. 59, 2. Die „Lectio brevis“ nach S. 108.

¹⁾ Die Rubriken zum Martyrologium und dieses selbst geben Näheres an.

²⁾ Den besondern Ritus an diesem Tag siehe im Martyrologium.

§. 35. Vesper. Completorium.

I. Die Art, das Deus in Adjutorium, die Antiphonen, Psalmen, das Kapitel, den Hymnus und Versikel bei der Vesper zu intoniren und zu singen stimmt mit der von Seite 110—114. für die Laudes aufgeführten Ordnung und Weise ganz überein.

Das Canticum Magnificat jedoch wird von zwei Musikern dem §. 31, II. gemäss intonirt, und abwechselnd zu Ende gesungen.

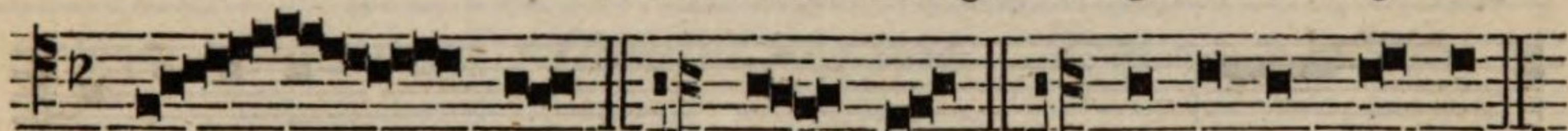
Die Orationsgesangsweise hängt vom Feste ab, (S. 58 oder 59.) Preces etc. ut in Laudibus; Benedicamus S. 112 u. 113.

II. Das Completorium findet sich in den betreffenden Choralbüchern vollständig, die Gesangsweise der einzelnen Theile ¹⁾ ist dort klar und deutlich angegeben. Oratio: „Visita...“ nach S. 59, 1, (T. simpl. fer.). „Dicto „Benedicamus Domino“ (S. 114, 8.) vertit se Celebrans versus digniorem chori ad illum invitandum ut dicat: „Benedicat....“

Intonation der marianischen Antiphonen.

Von Advent bis Lichtmess
inclusive.

Bis Gründonnerstag. Von Ostern bis zum Dreifaltigkeitssonntag excl.

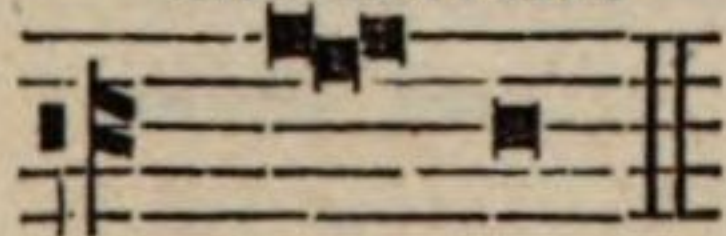


Al - - ma.

A - ve.

Re-gi-na coe-li.

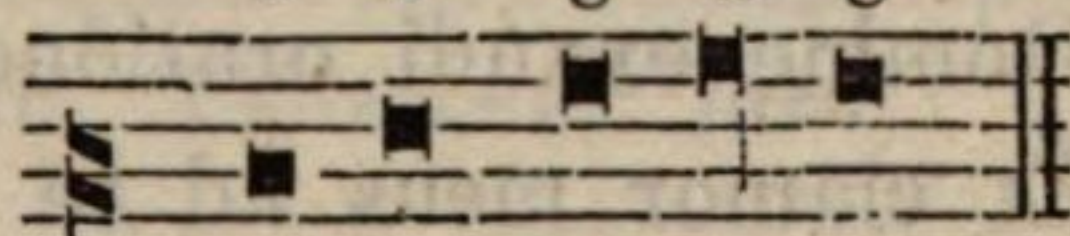
Bis Advent.



Sal-ve.

oder

c e g a g



Salve Re-gi-na.

Die Orationen zu den 4 marianischen Antiphonen am Ende des Officiums werden im Ton. fer. S. 59. 2, gesungen. „Divinum auxilium maneat semper nobiscum.“ R. „Amen.“ wird auf Einem vom vorhergehenden verschiedenen, tiefern Tone recitirt.

¹⁾ Wie Lectionen, Versikel, Confiteor, Psalmen, Resp. br., Capitel etc. zu singen seien, wurde übrigens im Bisherigen schon gelehrt. Das Completorium bietet sonst nicht wesentlich Neues; nur das Resp. breve per annum hat eine eigene Melodie.

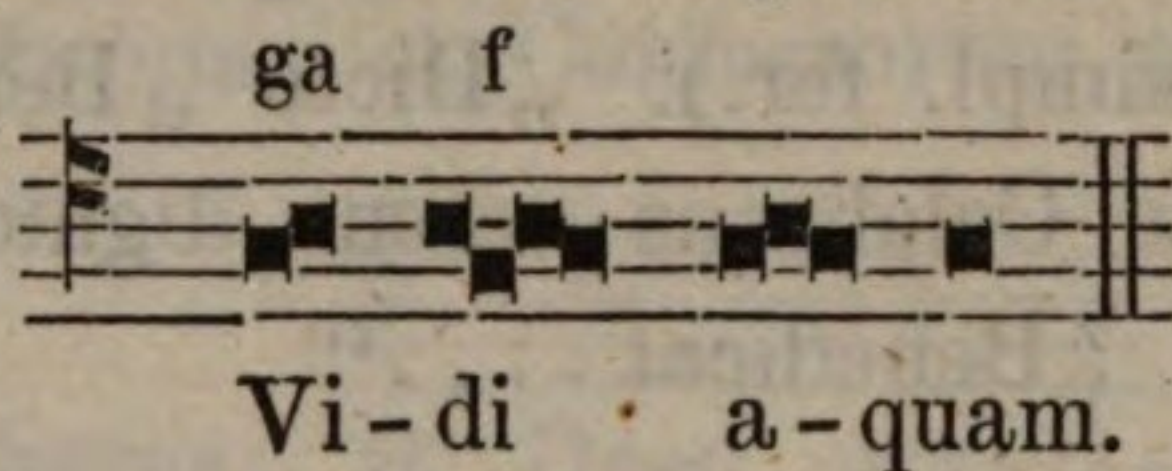
Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

§. 36. Aspersio aquae benedictae, Litaniae de omnibus Sanctis.

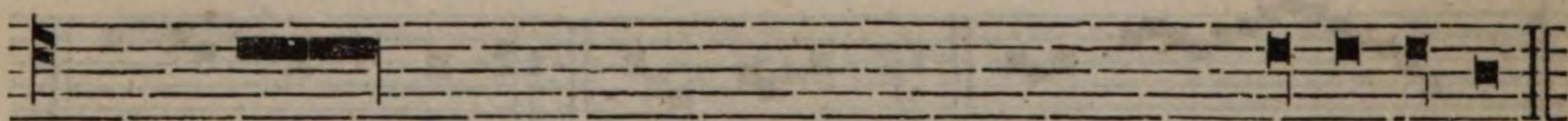
I. An allen Sonntagen geschieht die Austheilung des Weihwassers in folgender Weise: ¹⁾

Infra tempus Paschale.

Vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage exclusive.



Die Cantores singen den Vers „Confitemini,“ verneigen sich bei „Gloria Patri,“ und repetiren die Antiphon bis zum Vers.



Sac. V. Osténde nobis Dómine misericórdiam tuam, Al-le-lu-ja.

Chor. R. Et salutáre tuum da nobis, Al-le-lu-ja.

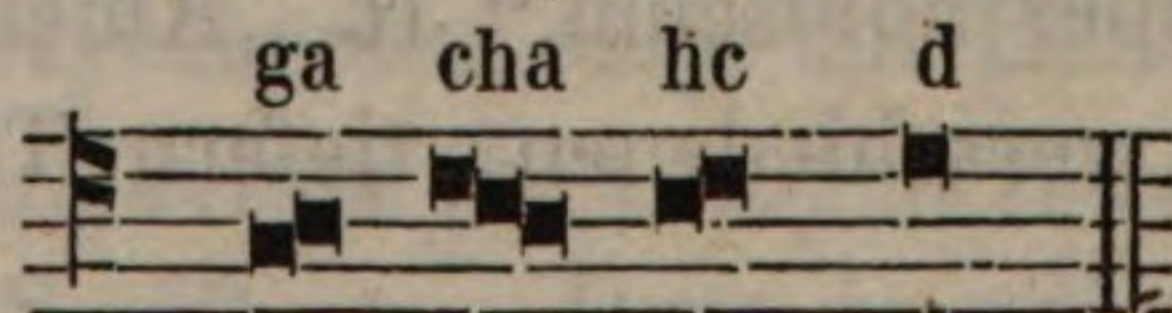
Sac. V. Dómine exaúdi oratióem meam.

Chor. R. Et clamor meus ad te véniat.

Sac. V. Dóminus vobíscum.

Chor. R. Et cum spírítu tuo. Oratio in tono fer. S. 59, 2.

Extra tempus Paschale.



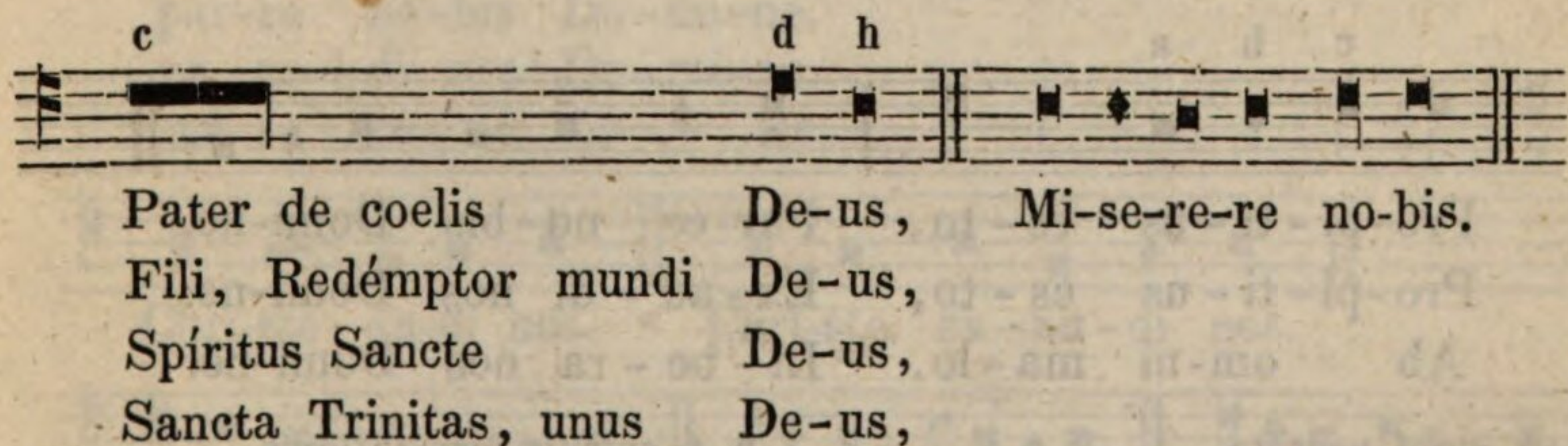
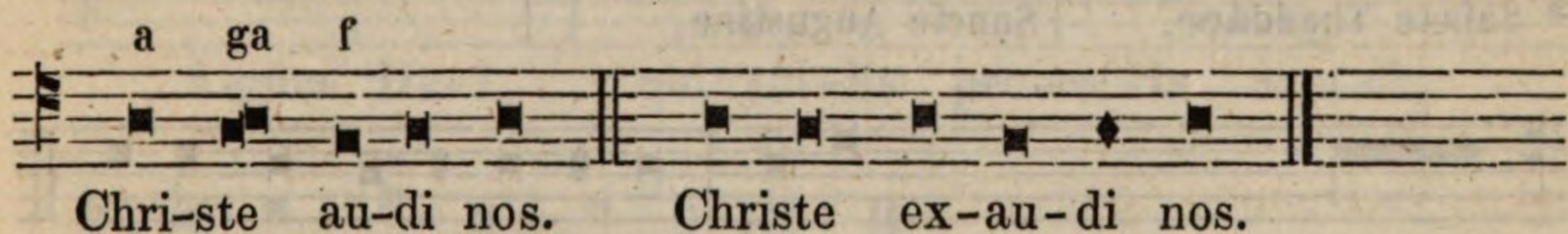
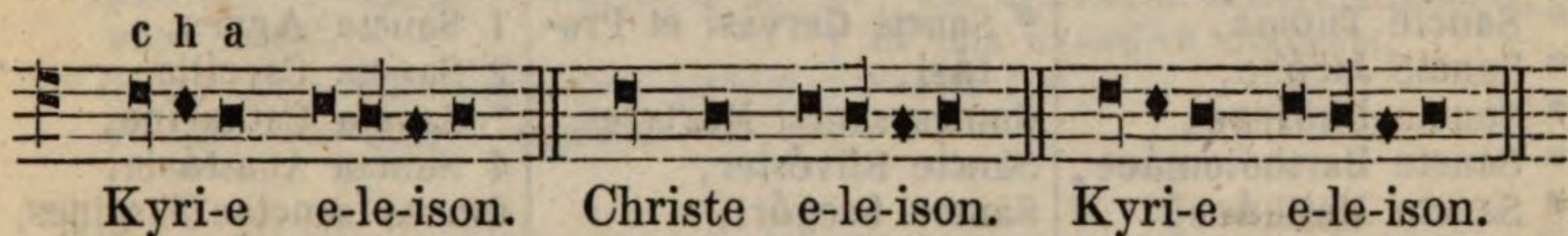
¹⁾ „Sacerdos, inclinatione aut genuflexione facta, flectit utroque genu super infimum gradum altaris, accipit aspersorium, et incipiens cantare antiphonam „Asperges“ vel „Vidi aquam,“ cantando ter aspergit altare etc.

Wenn der Celebrans bei der Intonation des Asperges d als ersten Ton singt (d, e, | g, fis, e, | fis, g, | a,), so kann der Chor ohne Mühe mit h, c, d die vorgeschriebene Fortsetzung ausführen. Ausserdem muss der Chor, wegen der hohen Tonlage der im VII. Tone geschriebenen Antiphon, eine passende Transposition (am besten die eben bezeichnete) wählen.

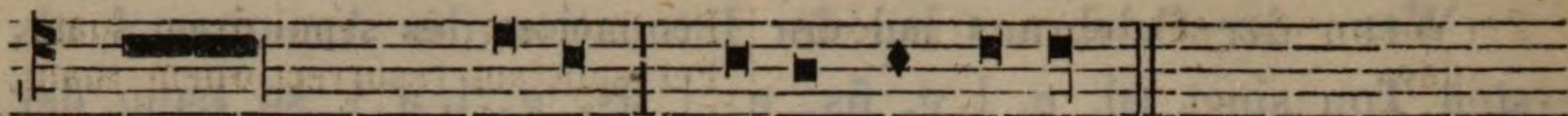
Am Passions- und Palmsonntag bleibt das „Gloria Patri“ weg, und wird nach dem V. „Miserere“ sogleich die Antiphon repetirt. Vers. (ohne Alleluja) und Oration, wie bei „Vidi aquam.“

II. Am Feste des heil. Markus und in der Bittwoche wird die Litanei von allen Heiligen in folgender Weise gesungen: ¹⁾

Anmerk. Die mit * bezeichneten Verse bleiben bei der Procession in Sabb. sancto weg; bei den heil. Jungfrauen wird an diesem Tage auch die Aufeinanderfolge, wie durch die Ziffern angezeigt, geändert. Beim Comma kann abgesetzt werden.



¹⁾ „Duo cantores litanias cantare incipiunt, ceteris singulos versus repentibus, vel juxta Rit. Rom. saltem respondentibus, vel etiam alternatim dicentibus.“



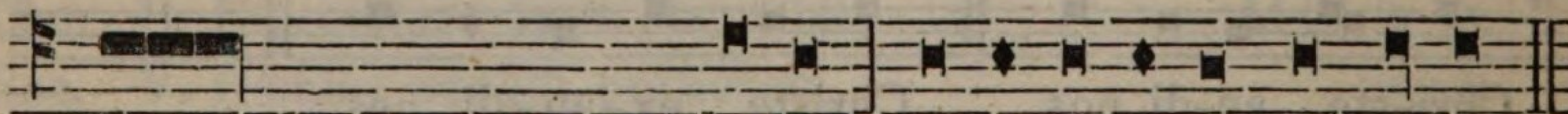
Sancta Ma - ri - a O - ra pro nobis.

Orá-te pro nobis.

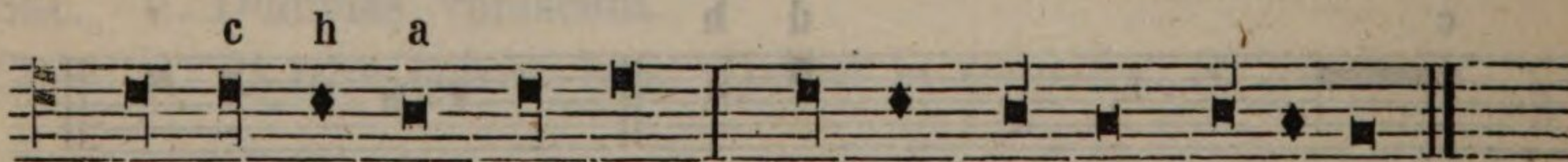
Sancta Dei Génitrix,
 Sancta Virgo Víginum,
 Sancte Michael,
 Sancte Gábríel,
 Sancte Ráphael,
 Omnes sancti Angeli, et
 Archángeli,
 Omnes sancti beatorum
 spirituum órdenes,
 Sancte Joannes Baptísta,
 Sancte Jóseph,
 Omnes sancti Patriarchae,
 et Prophétae,
 Sancte Pétre,
 Sancte Paule,
 Sancte Andréa,
 * Sancte Jacóbe,
 Sancte Joánnes,
 * Sancte Thoma,
 * Sancte Jacóbe,
 * Sancte Philíppe,
 * Sancte Bartholomáee,
 * Sancte Mattháee,
 * Sancte Símon,
 * Sancte Thaddáee,

* Sancte Mathía,
 * Sancte Bárnaba,
 * Sancte Luca,
 * Sancte Marce,
 Omnes sancti Apóstoli, et
 Evangelístae,
 Omnes sancti Discípuli
 Dómini,
 * Omnes sancti Innocén-
 tes,
 Sancte Stéphané,
 Sancte Laurénti,
 Sancte Vincénti,
 * Sancti Fabiáne et Se-
 bastiáne,
 * Sancti Joánnes et Paule,
 * Sancti Cosma et Da-
 miáne,
 * Sancti Gervási et Pro-
 tási,
 Omnes sancti Mártires,
 Sancte Silvéster,
 Sancte Gregóri,
 * Sancte Ambrósi,
 Sancte Augustíne,

* Sancte Hierónyme,
 * Sancte Martíne,
 * Sancte Nicoláe,
 Omnes sancti Pontífices,
 et Confessóres,
 Omnes sancti Doctóres,
 Sancte Antóni,
 Sancte Benedicte,
 * Sancte Bernárde,
 Sancte Domínice,
 Sancte Francísce,
 Omnes sancti Sacerdótes,
 et Levítæ,
 Omnes sancti Mónachi, et
 Eremítæ,
 Sancta María Magdaléna,
 3 Sancta Agatha,
 * Sancta Lúcia,
 1 Sancta Agnes,
 2 Sancta Caecília,
 * Sancta Catharina,
 4 Sancta Anastásia,
 Omnes sanctae Vírgines,
 et Víduæ,



Omnes Sancti, et Sanctae De-i, In-ter-ce-di-te pro nobis.



Pro-pi-ti-us es-to, Par-ce no-bis Domi-ne.

Pro-pi-ti-us es-to, Ex-aú-di nos Domi-ne.

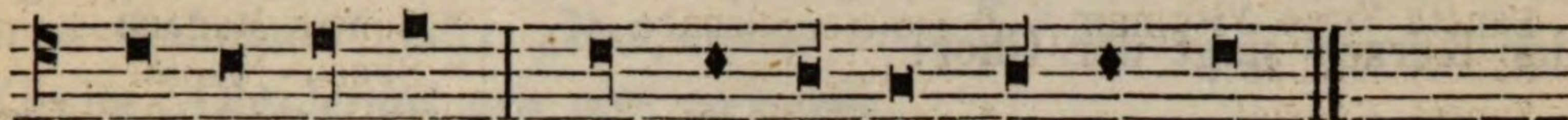
Ab om-ni ma-lo. Li-be-ra nos Domi-ne.

Ab omni peccáto,
 * Ab ira tua,
 * A subitánea et improvísá morte,
 * Ab insídiis diabóli,
 * Ab ira et ódio, et omni mala vo-
 luntáte,

* A spírítu fornicatiónis,
 * A fúlgure et tempestáte,
 * A flagélló terraemótus,
 * A peste, fame et bello,
 A morte perpétua,

Per mystérium sanctae incarnationis
 tuae,
 Per advéntum tuum,
 Per nativitátem tuam,
 Per baptísmum, et sanctum jejúnium
 tuum,
 Per crucem, et passióem tuam,

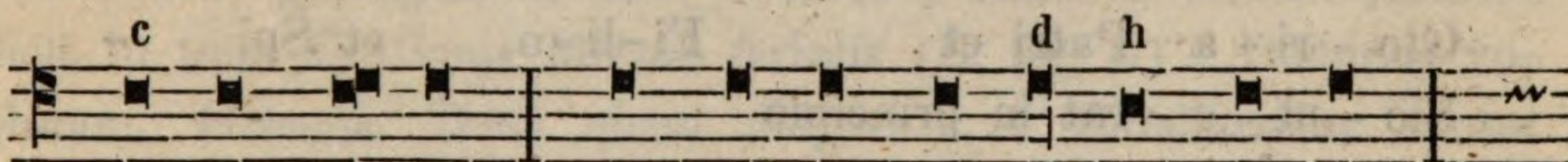
Per mortem, et sepultúram tuam,
 Per sanctam resurrectionem tuam,
 Per admirábilem ascensióem tuam,
 Per advéntum Spíritus sancti Pará-
 cliti,
 In die iudícii,



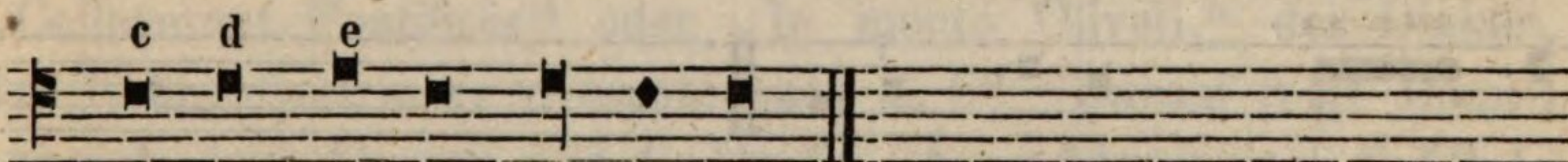
Pec-ca-to-res, Te ro-ga-mus au-di nos.

Ut nobis parcas,
 * Ut nobis indúlgeas,
 * Ut ad veram poeniténtiam nos
 perducere dignéris,
 Ut Ecclesiám tuam sanctam régere,
 et conserváre dignéris,
 Ut domnum Apostólicum, et omnes
 ecclesiásticos órdenes in sancta re-
 ligiône conserváre dignéris,
 Ut inimícos sanctae Ecclesiæ humi-
 liáre dignéris,
 Ut régibus et princípibus christiánis
 pacem, et veram concórdiam do-
 náre dignéris,
 * Ut cuncto pópulo christiáno pacem
 et unitátem largíri dignéris,

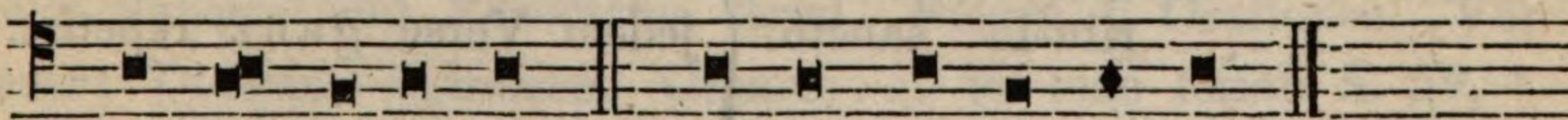
Ut nosmetípsos in tuo sancto servítio
 confortáre, et conserváre dignéris,
 * Ut mentes nostras ad coeléstia
 desidéria érigas,
 Ut ómnibus benefactóribus nostris
 sempitérna bona retríbuas,
 * Ut ánimas nostras, fratrum, pro-
 pinquórum et benefactórum nostró-
 rum ab aetérna damnatióne erípias.
 Ut fructus terrae dare, et conserváre
 dignéris,
 Ut ómnibus fidélibus defúctis réqui-
 em aetérnam donáre dignéris,
 Ut nos exaudíre dignéris,
 * Fili Dei,



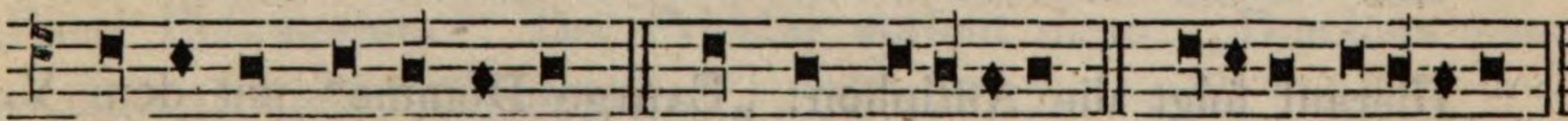
A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,



par-ce no-bis Do-mi-ne.
 ex-au-di nos Do-mi-ne.
 mi-se-re-re no-bis.



Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-au-di nos.

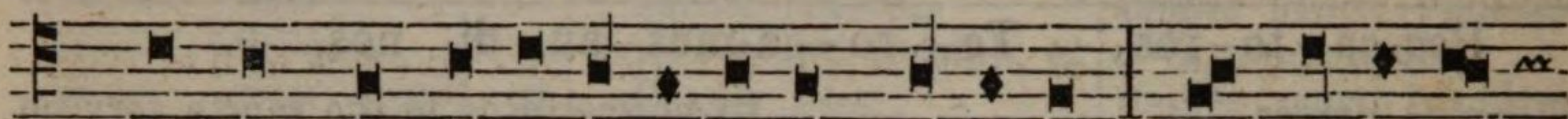


* Ky-ri-e e-le-i-son. * Christe e-le-ison. * Kyrie e-le-ison.

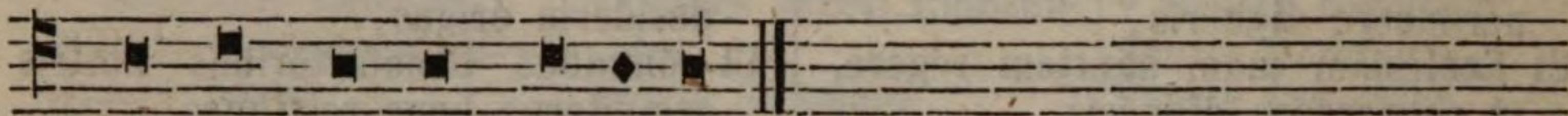
Die Vers. und Resp. werden nach S. 112, die Orationen in
 Tono fer. nach S. 59, 2. gesungen.

§. 37. Benedictio candelarum, cinerum, palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis.

I. Die Orationen zur Kerzenweihe am Lichtmesstage sind alle in tono fer. zu singen, S. 59, 2. Während der Austheilung der Kerzen singt der Chor:

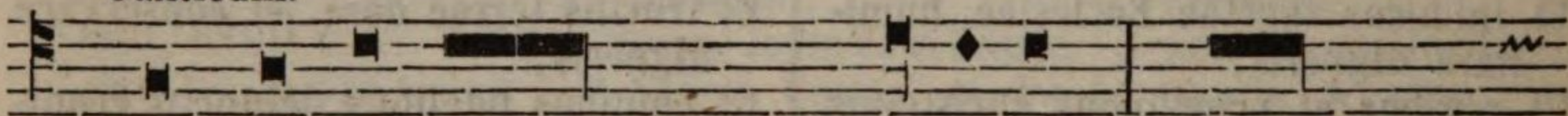


Lumen ad re-ve-la-ti-onem gen-ti-um: et glo-ri-am



ple-bis tu - ae Is-ra-ël.

Canticum.



Nunc di-mit-tis servum tuum Domi-ne: secundum

Qui - a vi - derunt oculi me - i: salu - -

Quod pa - - ra - sti: ante faciem

Glo - ri - a Patri et Fi-li-o et Spi - -

Sic - ut e - rat in principio

et nunc et sem - per: et in sae -



verbum tu - um in pa-ce.

ta-re tu-um.

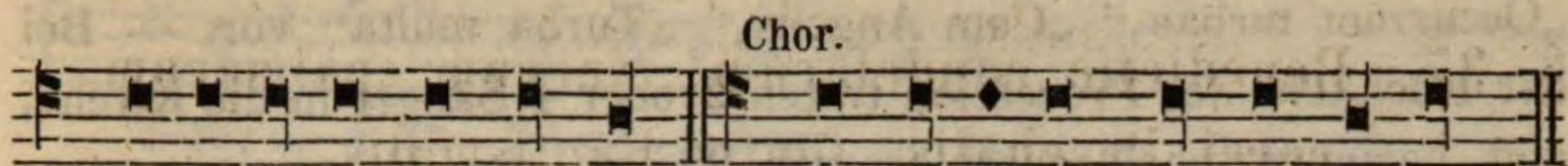
omnium po-pu - lo-rum.

ritu-i sancto.

cula saecu - lo-rum. Amen.

Ant. „Lumen“ wird nach jedem Verse ganz repetirt.

Hierauf folgt die Antiphon: „Exúrge Dómine“ mit dem V. „Gloria Patri.“ Sacerdos: Oremus (nach Septuagesima „Flectamus genua“ etc. S. 60.) in tono feriali, S. 59, 2. Der Diakon singt dann zum Volke gewendet im Versikelton:



V. Proce-damus in pa-ce. R. In no-mi-ne Christi Amen.

Während der Procession werden vom Chore die Ant.: „Adorna thalamum“ oder „Responsum accepit,“ beim Eintritt in die Kirche „Obtulerunt pro eo“ gesungen.

II. Am Aschermittwoch wird vor der Aschenweihe vom Chore die Ant.: „Exaudi nos“ mit dem Ps. „Salvum me fac“ und dem V. „Gloria Patri“ gesungen, dann die Ant. repetirt....

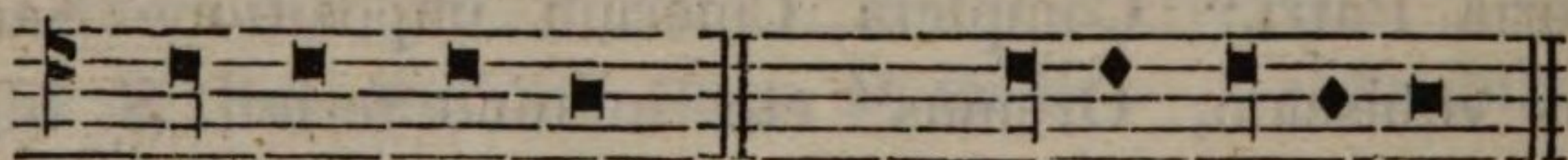
Sacerdos in cornu Epistolae manibus junctis dicit: „Dominus vobiscum. Oremus“ etc. Die vier Orationen in tono feriali S. 59, 2. Während der Bestreuung mit der geweihten Asche singt der Chor: „Immutemur habitu,“ oder „Inter vestibulum,“ und zum Schluss „Emendemus in melius“ mit dem V. „Adjuva nos“ und „Gloria Patri.“ Completa Cinerum impositione Sac. dicit: „Dominus vobiscum, Oremus“ etc. in tono feriali. S. 59, 2.

III. Zur Palmweihe wird vom Chor die Antiph. „Hosanna filio David“ gesungen. Deinde Sacerdos, stans in cornu Epistolae dicit in tono Orationis Missae ferialis (S. 59, 1.) „Dominus vobiscum. Oremus. Deus quem diligere....“ Subdiaconus cantat Lectionem in tono Epistolae S. 64. Der Chor singt als Graduale „Collegerunt Pontifices“ oder „In monte Oliveti,“ der Diakon das Evangelium more consueto nach S. 66. Darauf folgt Dominus vobiscum, Oremus und die Oratio „Auge fidem“ nach S. 59, 1. Die Praefation in tono feriali stimmt mit der in Missis gebräuchlichen ferialen Gesangsweise bis auf den Text überein. Der Chor singt Sanctus und Benedictus ferial. Folgen 6 Orationen. Vor jeder: Dominus vobiscum. Oremus... in tono feriali S. 59, 2. Während der Austheilung der Palmzweige ertönt vom Chor: „Pueri Hebraeorum.“ Der Priester spricht dann: „Dominus vobiscum. Oremus. Omnipotens...“ S. 59, 2.

Bei Beginn der Procession singt der Diakon: „Procedamus...“ S. 123. Der Chor trägt die eine oder andere der Antiphonen: „Cum appropinquaret“ „Cum audisset populus,“ „Ante sex dies,“

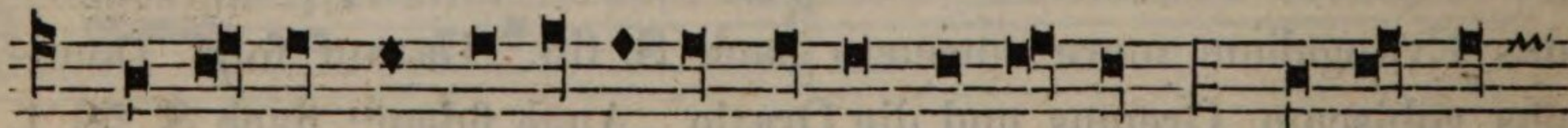
„Occurrunt turbae,“ „Cum Angelis,“ „Turba multa“ vor. — Bei der Rückkehr der Procession treten 2 oder 4 Sänger in die Kirche, und beginnen nach geschlossener Thüre, der Procession zugewendet, die ersten zwei Verse des Hymnus: „Gloria laus.“ Der Priester mit den Uebrigen, die ausserhalb der Kirche stehen, repetirt sie. Die Cantores singen dann die folgenden 5 ¹⁾ Strophen, der Chor antwortet jedesmal mit „Gloria laus.“ Nachdem der Subdiakon mit dem Schaft des Kreuzes an die Thüre gestossen, öffnet sich diese, und die Procession tritt unter dem Gesange „Ingrediente Domino“ in die Kirche.

IV. Bei der Feuerweihe ²⁾ am Charsamstag werden die Weihrauchkörner für die Osterkerze geweiht. Der Diakon, welchem die benedictio cerei Paschalis übertragen ist, singt beim Eintritt in die Kirche mit Beachtung der vorgeschriebenen Ceremonieen in dreimaliger Erhöhung der Stimme:

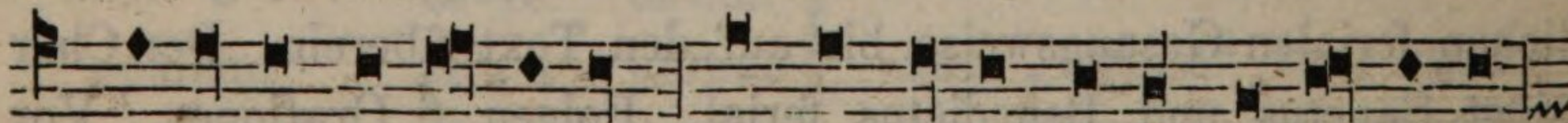


Lumen Christi. (Chorus) De-o gra-ti-as.

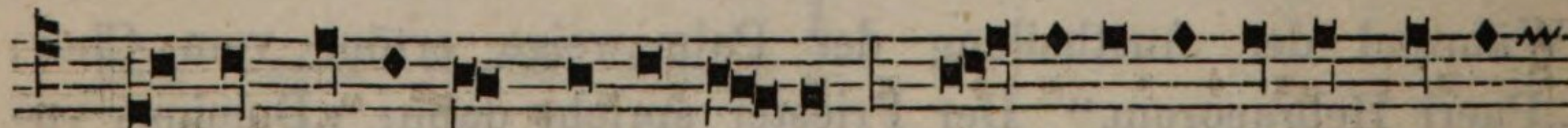
Die Weihe der Osterkerze ist in einen unübertrefflichen Gesang, praeconium Paschale genannt, verflochten, der mit dem Praefationsgesang Aehnlichkeit hat, ihn aber an Mannigfaltigkeit und Schönheit weit übertrifft.



Ex-úl-tet jam Angé-li-ca turba coe-ló-rum: ex-úl-tent



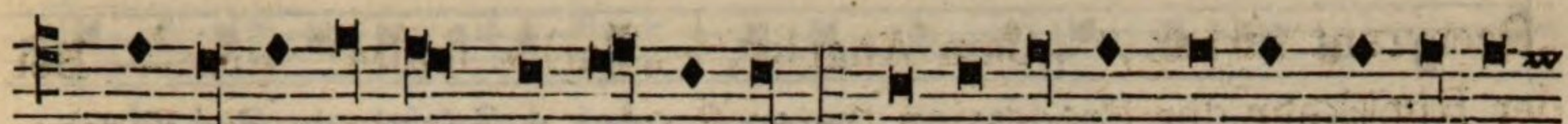
di-ví-na my-sté-ri-a: et pro tan-ti Regis vi-ctó-ri-a



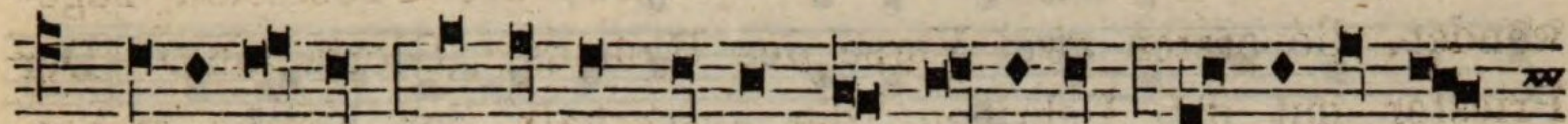
tu-ba ín-so-net sa-lu-tá-ris. Gaú-deat et tellus tantis

¹⁾ „Omnes, vel partim, prout videbitur.“

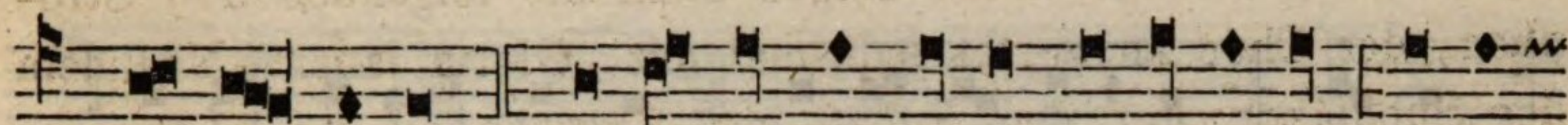
²⁾ Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gesprochen; siehe Seite 59, Note 1.



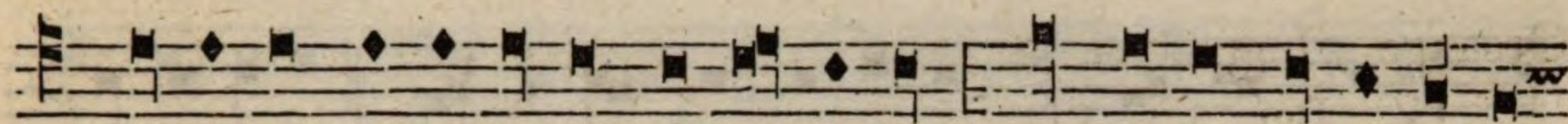
i-ra-di-á-ta ful-gó-ri-bus: et aetér-ni Regis splendóre



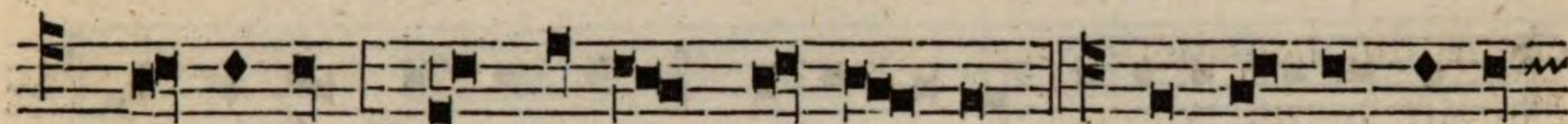
il-lustráta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se



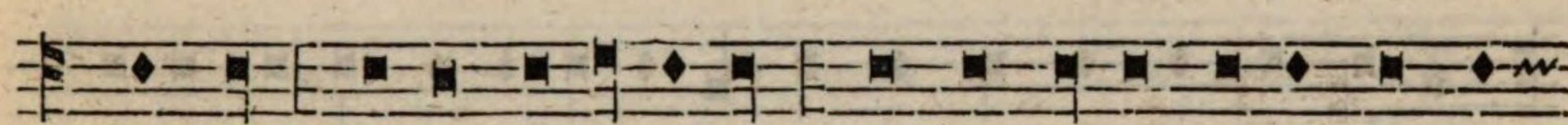
ca-lí-ginem. Laeté-tur et mater Ec-clé-si-a, tanti



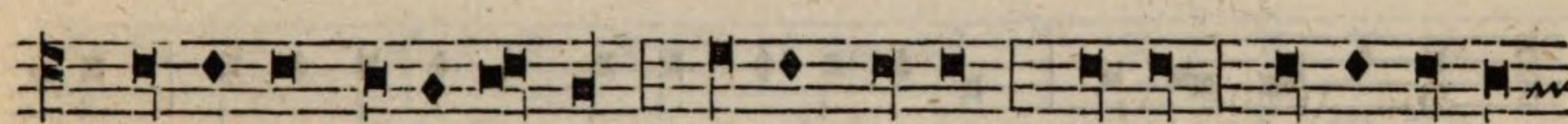
lú-mi-nis ad-or-ná-ta ful-gó-ribus: et magnis po-pu-lórum



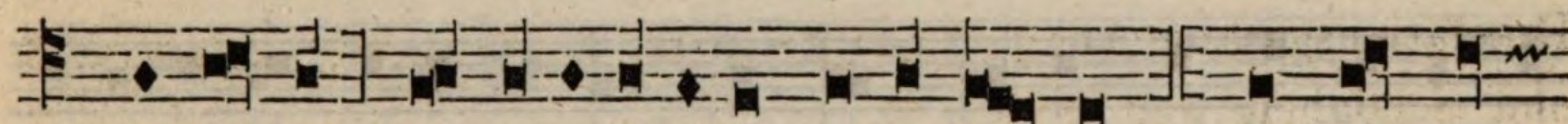
vó-ci-bus haec au-la re-súl-tet. Quaprópter adstán-



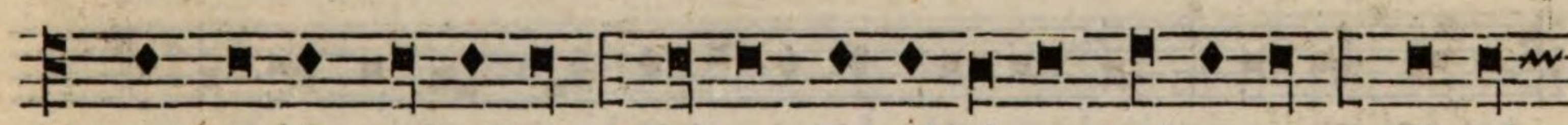
tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hujus san-cti



lú-mi-nis clari-tá-tem, u-na mecum, quaeso, De-i o-mni-



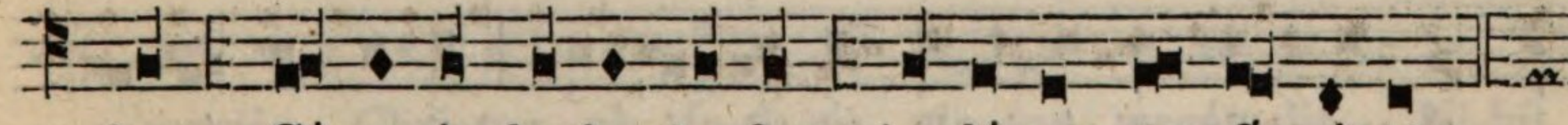
po-tén-tis mi-se-ricórdi-am in-vo-cá-te. Ut qui me



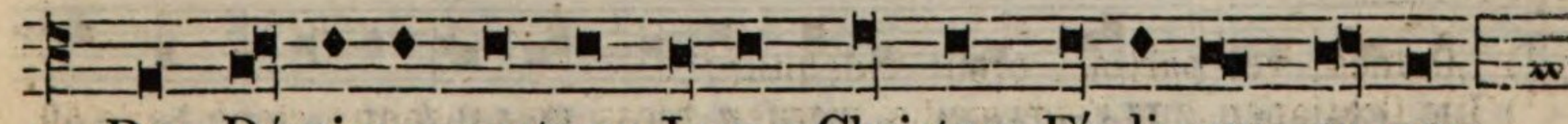
non me-is mé-ri-tis in-tra Le-vi-tárum númerum digná-



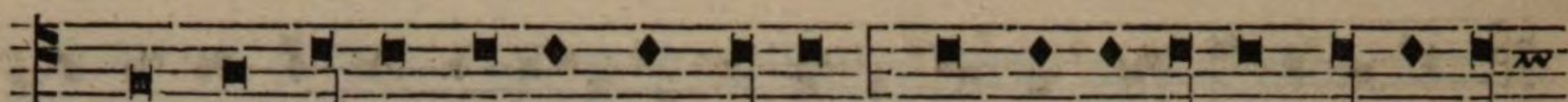
tus est ag-gre-gá-re: lú-mi-nis su-i cla-ri-tá-tem in-fún-



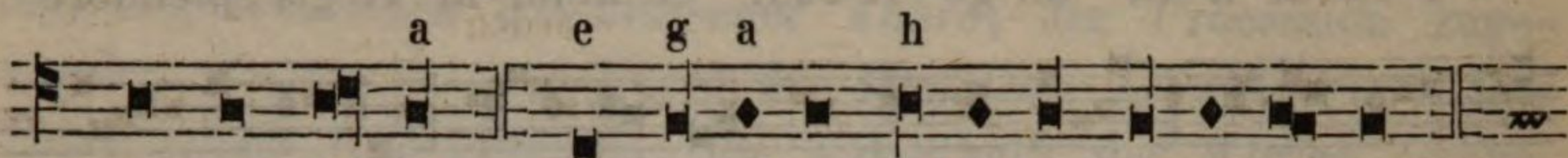
dens, Cé-re-i hu-jus laudem implé-re per-fí-ci-at.



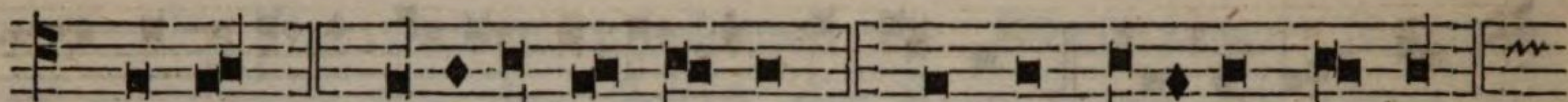
Per Dóminum nostrum Jesum Christum Fí-li-um su-um:



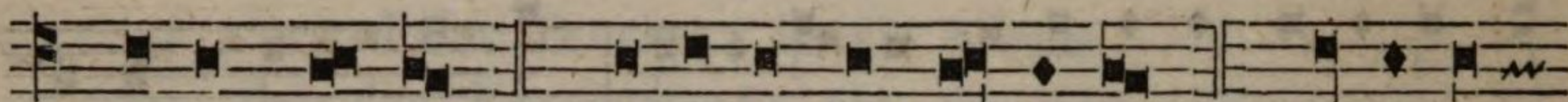
qui cum e-o vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spí-ri-tus



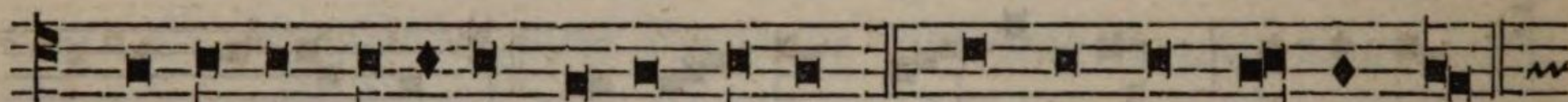
san-cti De-us. Per ómni-a saécu-la sae-cu-ló-rum.



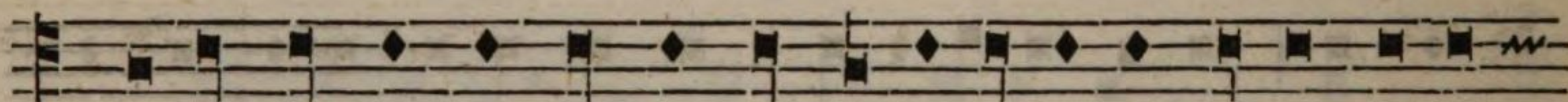
R. Amen. R. Dóminus vo-bíscum. R. Et cum Spíritu tu-o.



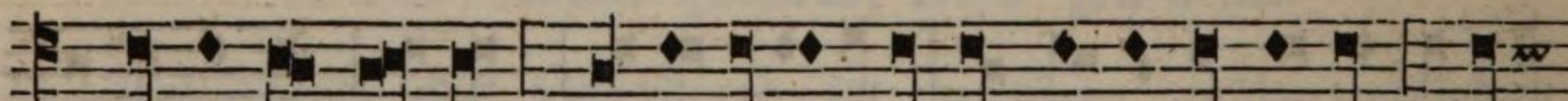
V. Sursum cor-da. R. Habémus ad Dó-minum. V. Gráti-as



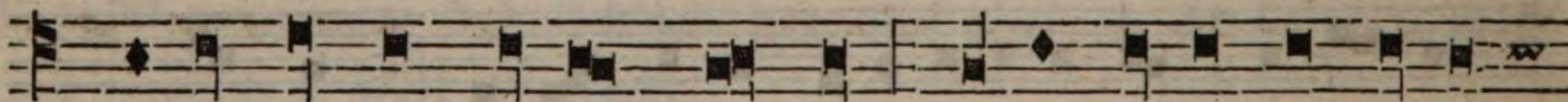
a-gá-mus Dómino De-o nostro. R. Dignum et justum est.



Ve-re dignum, et justum est, in-vi-sí-bi-lem Deum Patrem



o-mni-po-téntem, Fi-li-úmque e-jus u-ni-gé-nitum, Dó-



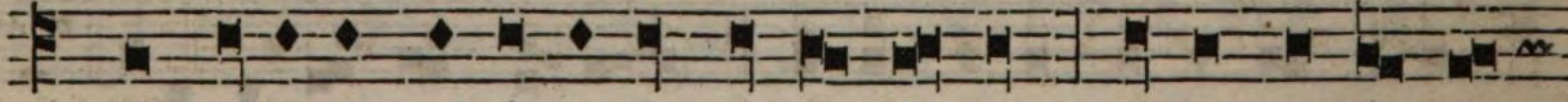
minum nostrum Jesum Christum, to-to cordis ac mentis



af-fé-ctu, et vo-cis mi-ni-sté-ri-o per-so-ná-re.



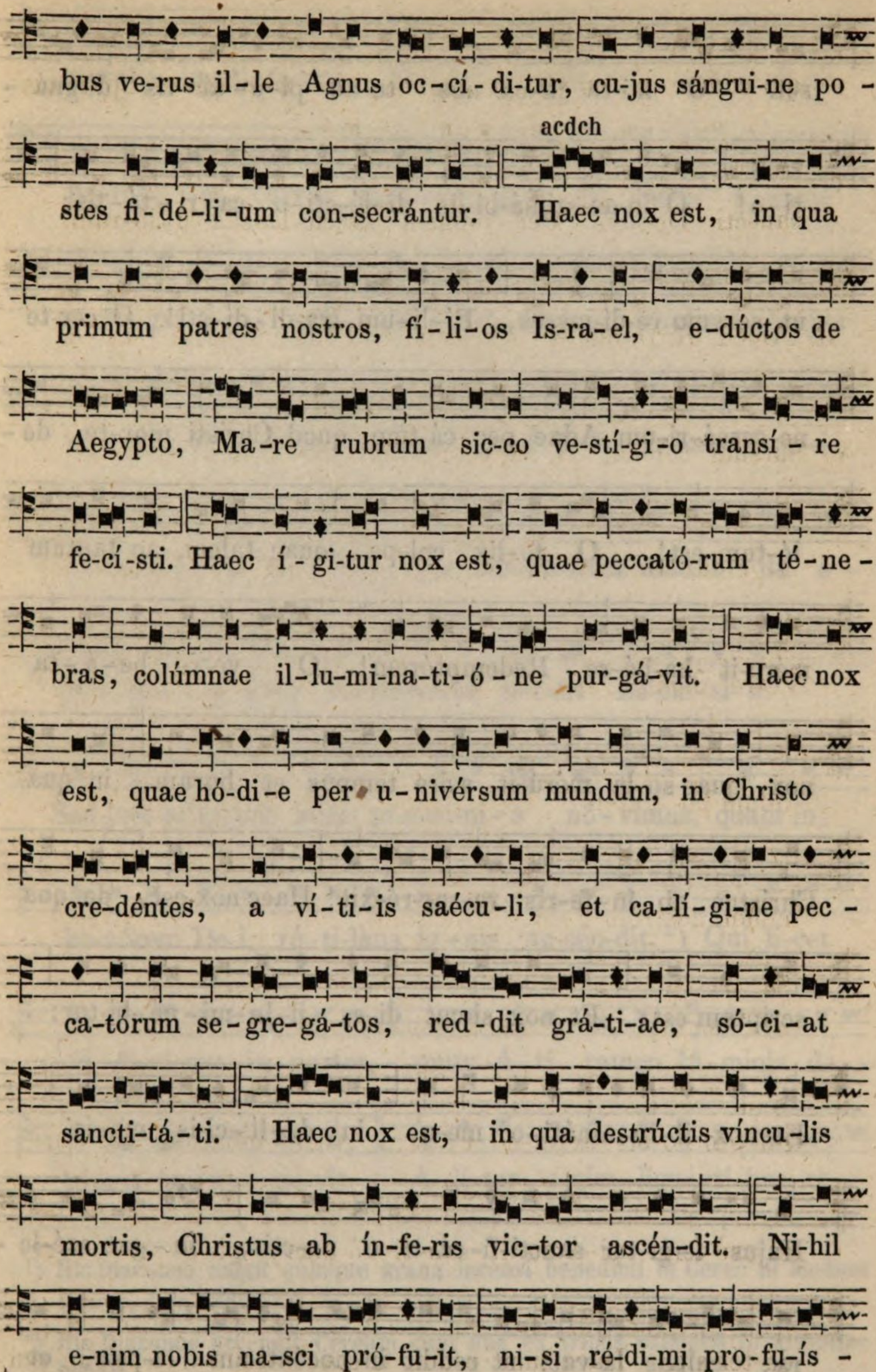
Qui pro no-bis aetér-no Patri, Adae débitum sol-vit:



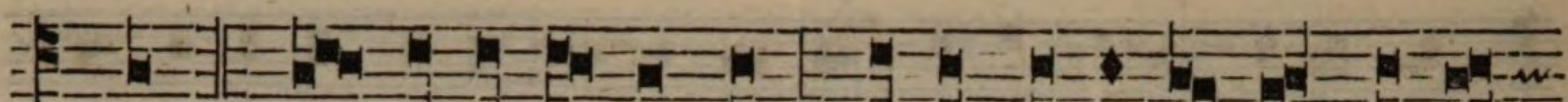
et vé-teris pi-á-cu-li cau-ti-ó-nem pi-o cru-ó-re



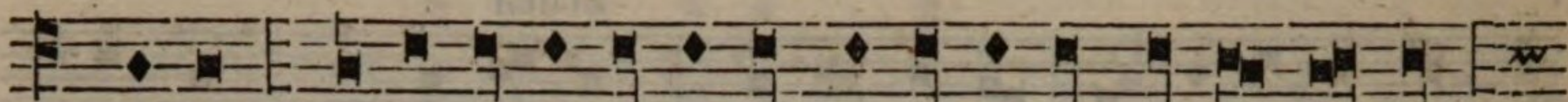
de-tér-sit. Haec sunt e-nim fe-sta Paschá-li-a, in qui-



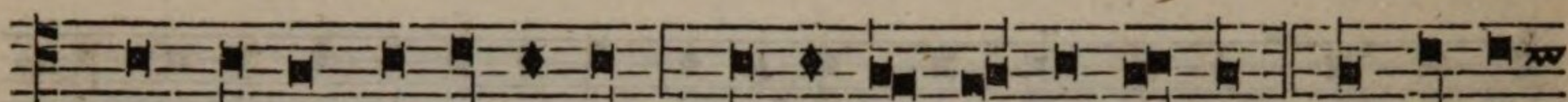
bus ve-rus il-le Agnus oc-cí-di-tur, cu-jus sán-gui-ne po-
 acdch
 stes fi-dé-li-um con-secrántur. Haec nox est, in qua
 primum patres nostros, fí-li-os Is-ra-el, e-dúctos de
 Aegypto, Ma-re rubrum sic-co ve-stí-gi-o transí-re
 fe-cí-sti. Haec í-gi-tur nox est, quae peccató-rum té-ne-
 bras, colúmnae il-lu-mi-na-ti-ó-ne pur-gá-vit. Haec nox
 est, quae hó-di-e per u-nivérsum mundum, in Christo
 cre-déntes, a ví-ti-is saécu-li, et ca-lí-gi-ne pec-
 ca-tórum se-gre-gá-tos, red-dit grá-ti-ae, só-ci-at
 sancti-tá-ti. Haec nox est, in qua destrúctis víncu-lis
 mortis, Christus ab ín-fe-ris vic-tor ascén-dit. Ni-hil
 e-nim nobis na-sci pró-fu-it, ni-si ré-di-mi pró-fu-ís -



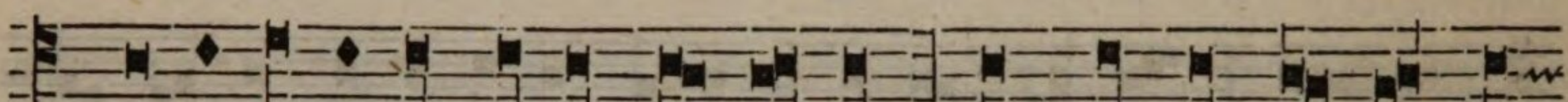
set. O mi-ra cir-ca nos tu-ae pi-e-tá-tis di-gná -



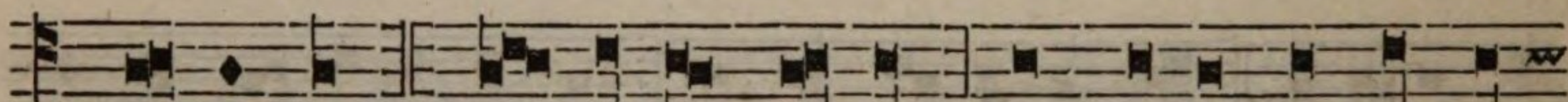
ti-o! O in-ae-stimá-bi-lis di-lé-cti-o ca-ri-tá-tis:



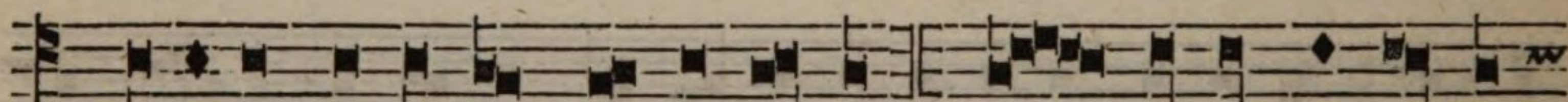
ut servum re-dí-meres, Fí-li-um tra-di-dí-sti! O cer-te



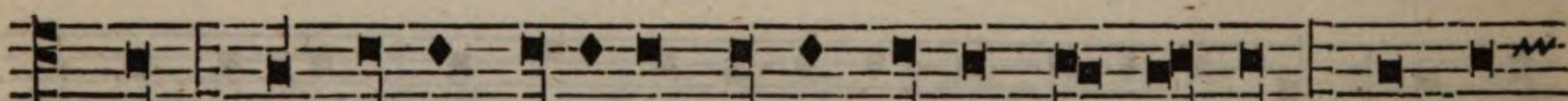
ne-cessá-ri-um Adae pec-cá-tum, quod Christi mor-te de-



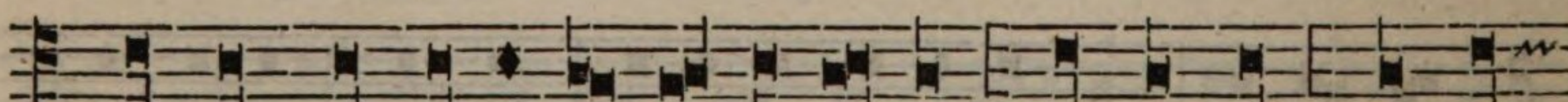
lé-tum est! O fe-lix cul-pa, quae talem, ac tantum



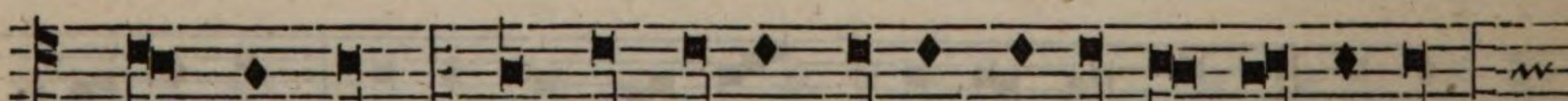
méru-it ha-bé-re Redemptórem! O ve-re be-á-ta



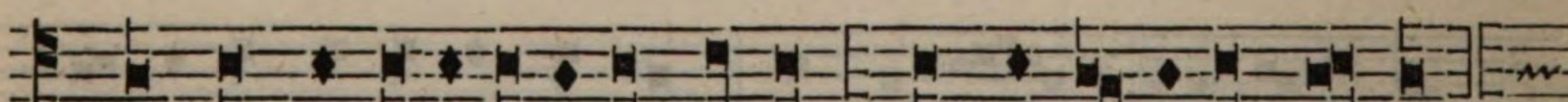
nox, quae so-la méru-it scire tempus et horam, in qua



Christus ab ín-fe-ris re-sur-ré-xit! Haec nox est, de qua



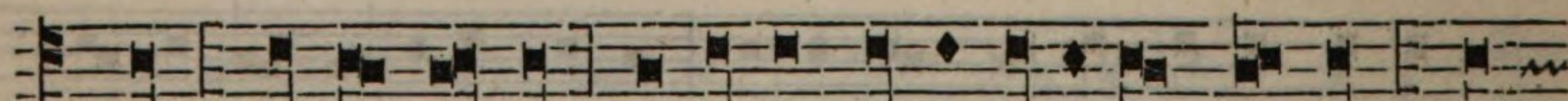
scriptum est: Et nox si-cut di-es il-lu-mi-ná-bi-tur:



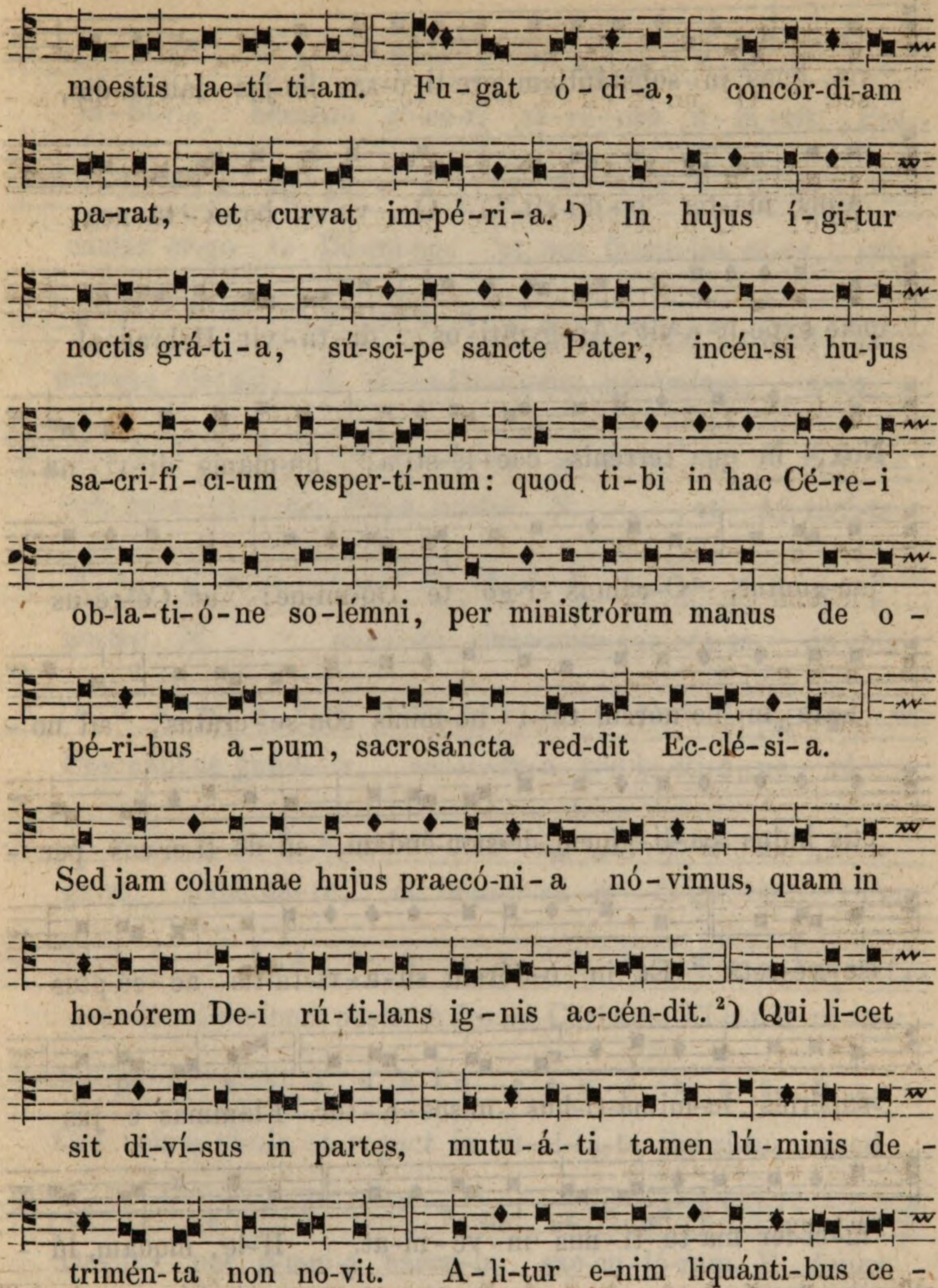
Et nox il-lu-miná-ti-o me-a in de-lí-ci-is me-is.



Hujus í-gi-tur sancti-fi-cá-ti-o no-ctis, fu-gat scé-le-



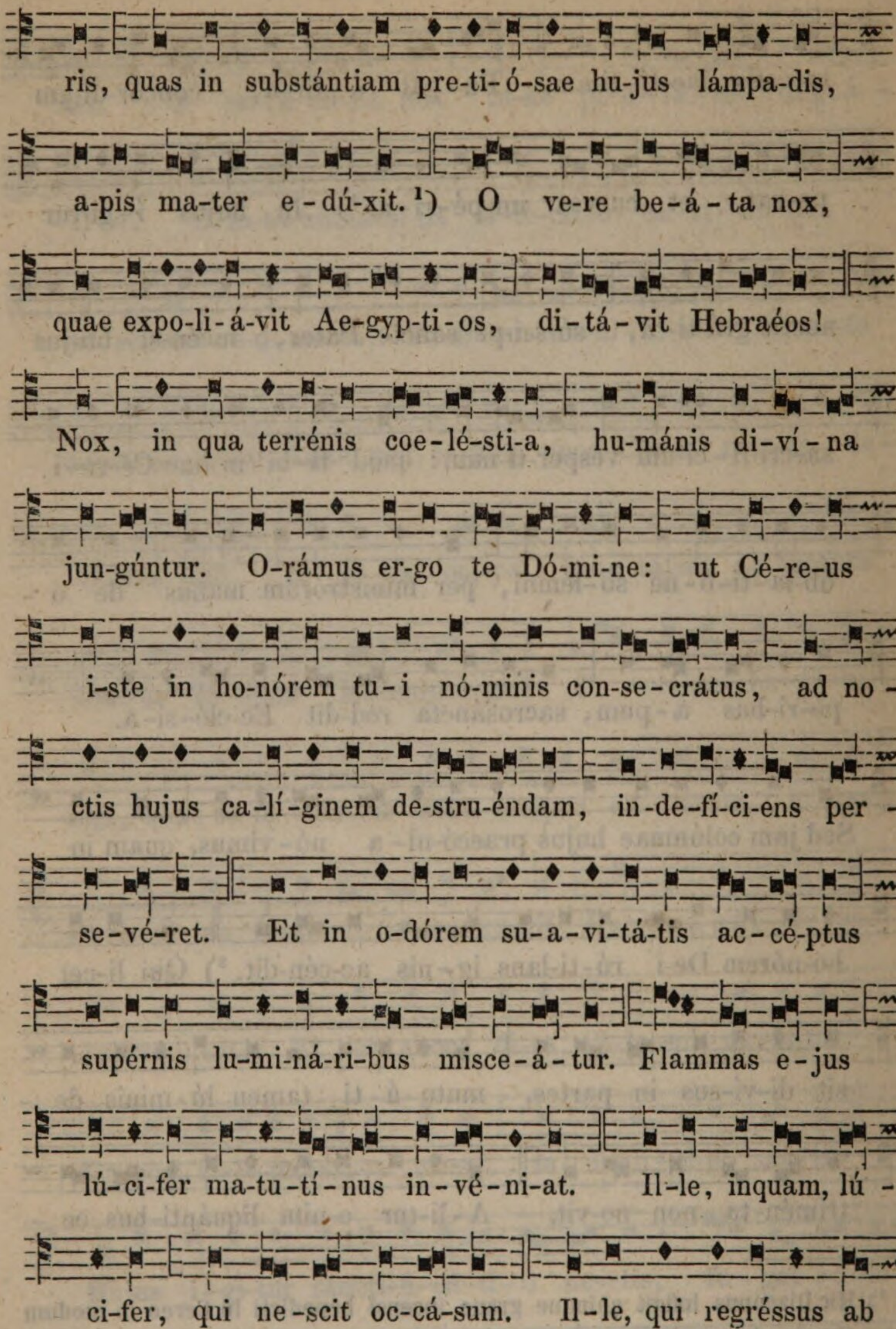
ra, culpas la-vat: et reddit in-nocé-ti-am la-psis, et



moestis lae-tí-ti-am. Fu-gat ó-di-a, concór-di-am
 pa-rat, et curvat im-pé-ri-a. ¹⁾ In hujus í-gi-tur
 noctis grá-ti-a, sú-sci-pe sancte Pater, incén-si hu-jus
 sa-cri-fí-ci-um vesper-tí-num: quod ti-bi in hac Cé-re-i
 ob-la-ti-ó-ne so-lémni, per ministrórum manus de o -
 pé-ri-bus a-pum, sacrosáncta red-dit Ec-clé-si-a.
 Sed jam colúmnae hujus praecó-ni-a nó-vimus, quam in
 ho-nórem De-i rú-ti-lans ig-nis ac-cén-dit. ²⁾ Qui li-cet
 sit di-ví-sus in partes, mutu-á-ti tamen lú-minis de -
 trimén-ta non no-vit. A-li-tur e-nim liquánti-bus ce -

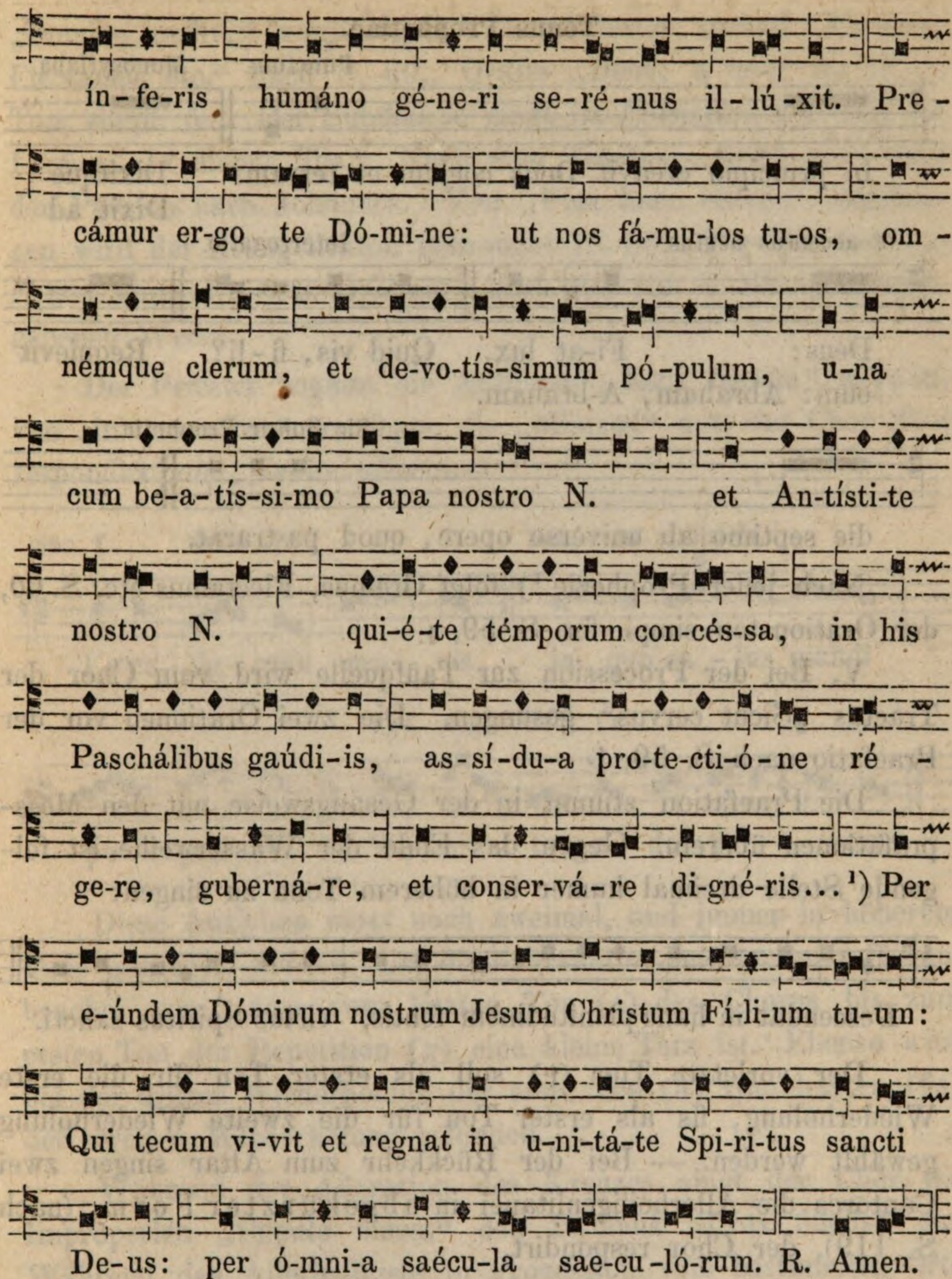
¹⁾ Hic Diaconus infigit quinque grana incensi benedicti in Cereo in modum Crucis, hoc ordine: $4 \frac{1}{3} 5$

²⁾ Hic Diaconus accendit Cereum cum una ex tribus candelis in arundine positus.



ris, quas in substántiam pre-ti-ó-sae hu-jus lámpa-dis,
a-pis ma-ter e-dú-xit.¹⁾ O ve-re be-á-ta nox,
quae expo-li-á-vit Ae-gyp-ti-os, di-tá-vit Hebraéos!
Nox, in qua terrénis coe-lé-sti-a, hu-mánis di-ví-na
jun-gúntur. O-rá-mus er-go te Dó-mi-ne: ut Cé-re-us
i-ste in ho-nórem tu-i nó-minis con-se-crátus, ad no-
ctis hujus ca-lí-ginem de-stru-éndam, in-de-fí-ci-ens per-
se-vé-ret. Et in o-dórem su-a-vi-tá-tis ac-cé-ptus
supérnis lu-mi-ná-ri-bus misce-á-tur. Flammas e-jus
lú-ci-fer ma-tu-tí-nus in-vé-ni-at. Il-le, inquam, lú-
ci-fer, qui ne-scit oc-cá-sum. Il-le, qui regréssus ab

¹⁾ Hic accenduntur lampades.



ín-fe-ris húmáno gé-ne-ri se-ré-nus il-lú-xit. Pre -
 cámur er-go te Dó-mi-ne: ut nos fá-mu-los tu-os, om -
 némque clerum, et de-vo-tís-simum pó-pulum, u-na
 cum be-a-tís-si-mo Papa nostro N. et An-tísti-te
 nostro N. qui-é-te témporum con-cés-sa, in his
 Paschálibus gaúdi-is, as-sí-du-a pro-te-cti-ó-ne ré -
 ge-re, guberná-re, et conser-vá-re di-gné-ris...¹⁾ Per
 e-úndem Dóminum nostrum Jesum Christum Fí-li-um tu-um:
 Qui tecum vi-vit et regnat in u-ni-tá-te Spi-ri-tus sancti
 De-us: per ó-mni-a saécu-la sae-cu-ló-rum. R. Amen.

Der benedictio cerei Paschalis folgen 12 Prophezieen, die im Lectionstone gesungen werden, wie folgt:

¹⁾ Oratio: „Respice... cum omni populo suo“ in fine Praeconii Paschalis Sabbato Sancto, ob sublatum Romanorum imperium, non amplius recitur. S. R. C. 14. Mart. 1861.

Tonus Prophetiae.

Punctum. Monosyllaba.

In principio creavit Deus coelum et terram. Dixitque
Dixit ad

et accentus acutus. Interrogatio.

Deus: Fi-at lux. Quid vis, fi-li? Requievit
eum: Abraham, A-braham.

Sic finitur Prophetia.

die septimo ab universo opere, quod pa-trarat.

Nach jeder Prophezie ¹⁾ folgt Oremus, Flectamus etc. S. 60, der Orationston simpl. fer. S. 59, 1.

V. Bei der Procession zur Taufquelle wird vom Chor der Tractus „Sicut cervus“ gesungen. Die zwei Orationen vor der Praefatio nach S. 59, 1.

Die Praefation stimmt in der Gesangsweise mit den Messpräfationen überein. Gegen das Ende der Wasserweihe ist folgende Stelle dreimal immer in höherem Tone zu singen:

Descendat in hanc plenitudinem fontis, virtus Spiritus sancti.

Der vorletzte Ton (e) soll als erster Ton für die erste Wiederholung, fis als erster Ton für die zweite Wiederholung gewählt werden. — Bei der Rückkehr zum Altar singen zwei Cantores die Allerheiligenlitanei in abgekürzter Form, (nach S. 119), der Chor respondirt.

§. 38. In Parasceve et Sabbato sancto ad Missam.

I. Am Charfreitag liest der Lector die Prophezie „Haec dicit Dominus“ nach S. 132. Vom Chore wird dann der Tractus

¹⁾ Bei der 12. jedoch nur Oremus und Oratio in tono simpl. fer.

„Domine audi“ vorgetragen. Der Priester spricht „Oremus, Flectamus etc.“ nach S. 60., Oratio „Deus, a quo“ S. 59, 1. Ton. simpl. fer. Der Subdiakon singt im Epistelton (S. 64.) die Lection „In diebus illis.“ Nach dem Tractus „Eripe me“ folgt der Passion nach Johannes. Von „Post haec autem“ angefangen wird der Evangelienton gebraucht (S. 66). Der Priester verrichtet dann die neun Orationen nach der von S. 61—64 angegebenen Weise.

Der Priester beginnt die Antiphon „Ecce lignum“ allein, von „in quo salus“ an singen die „Ministri“ mit, der Chor aber respondirt mit „Venite adoremus.“

Sac. f defe de Sac. cum ministris.

Ec-ce lig - num cru - cis, in quo sa - lus mundi

ag f acgf ded fe

pe - pen - dit. R, Ve - ni - te, a - do - re - mus.

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music, each with a fermata over the final note. The second staff continues the melody, also in two measures with fermatas. The notes are represented by black squares on the staff lines. Above the first staff, the vocal parts are indicated: 'Sac. f' (Soloist, first time), 'defe de' (Chorus, first time), and 'Sac. cum ministris.' (Soloist and Ministers, second time). Above the second staff, the vocal parts are indicated: 'ag f' (Soloist, first time), 'acgf' (Chorus, first time), 'ded' (Soloist, second time), and 'fe' (Chorus, second time). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

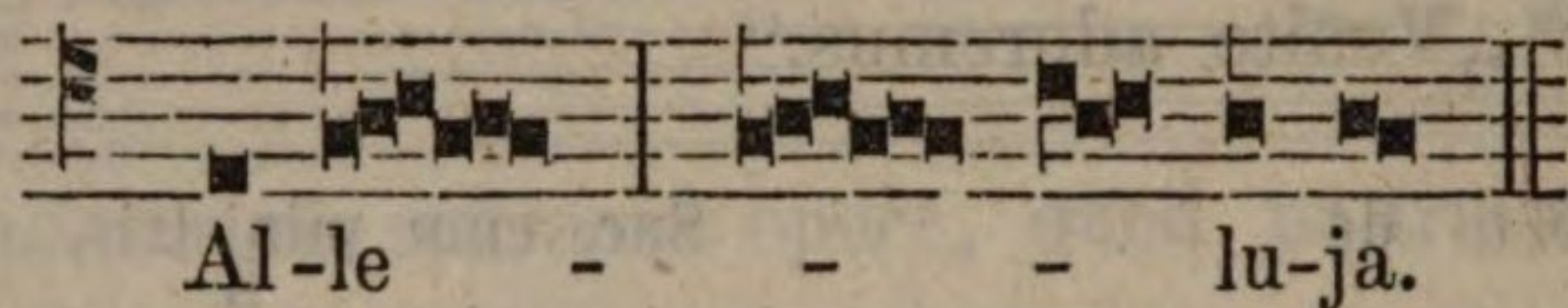
Diese Antiphon muss noch zweimal, und immer in höherem Tone gesungen werden. Um diese Gradation leichter auszuführen, beachte man, dass vom letzten Ton (e) des Chorus bis zum ersten Ton der Repetition (g) eine kleine Terz ist. Ebenso wird bei der dritten Wiederholung der erste Ton (a) vom letzten (fis) der zweiten Wiederholung gefunden.

Während der Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien „Popule meus,“ den Hymnus „Crux fidelis“ etc. Während das Allerheiligste in Procession vom bestimmten Orte zum Altare getragen wird, ertönt vom Chor der Hymnus „Vexilla Regis prodeunt.“

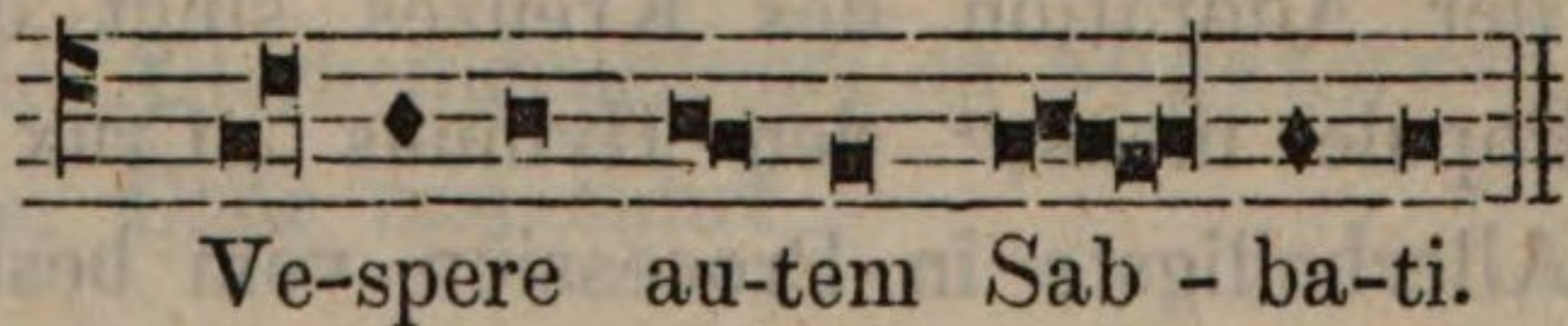
Nach dem „Orate fratres“ singt der Celebrans ohne weitere Einleitung: „Oremus, praeceptis salutaribus . . .“ in tono fer. nach S. 86. Amen spricht er leise, und singt dann ohne „Ore-

mus“ im ferialen Messton (nach S. 59, 1.) „Libera nos,“ der Chor antwortet mit „Amen.“

II. Am Charsamstage beginnen die Cantores im Anschluss an die Litanei das „Kyrie eleison“ nach der für die Osterzeit verzeichneten Gesangsweise. — Das Gloria ist feierlich nach S. 56. zu singen, der Chor aber hat zur Fortführung für die ganze Osterwoche eine eigene, schwungvolle Melodie. In den römischen Chorbüchern haben nur Kyrie und Gloria eine andere Melodie pro temp. Paschali. Die Oration in tono festivo nach S. 58. Nach der Epistel singt der Celebrans:



Noch zweimal, immer in höherem Tone, hat der Celebrans diese Melodie zu singen. Der Chor repetirt sie jedesmal. Singt der Celebrans das Alleluja das erstemal in der oben verzeichneten Tonhöhe, so hat er zur Transposition bei der ersten Wiederholung den  und 2 #, bei der zweiten den Altschlüssel und 4 # zu setzen (siehe S. 48 die Tabelle). Der Chor singt nach der 3. Repetition des Alleluja den Psalm „Confitemini“ und den Tractus „Laudate Dominum.“ Nach der Communion des Priesters wird mit dem Amte gleich die Vesper verbunden, indem der Chor nach der sumtio Sacramenti die Antiphon „Alleluja“ und den Psalm „Laudate Dominum“ absingt, und die Antiphon repetirt. Capitel, Hymnus und Vers. bleiben aus, der Celebrans aber intonirt die Antiphon zum Magnificat, wie folgt:



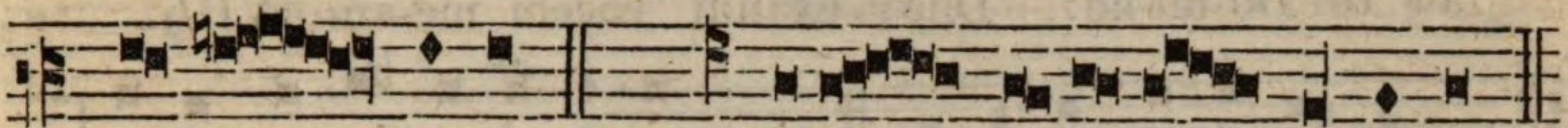
Der Chor fährt fort mit „quae lucescit...“ und dem Canticum „Magnificat,“ nach dem VIII. Ton., Fin. 1. Ist die Antiphon repetirt, so singt der Celebrans: „Dominus vobiscum, Oremus etc.“ in tono festivo (S. 58). Dominus vobiscum. Ite Missa est, alleluja, alleluja (S. 89, Nro. 1.)

§. 39. Verschiedene Intonationen.

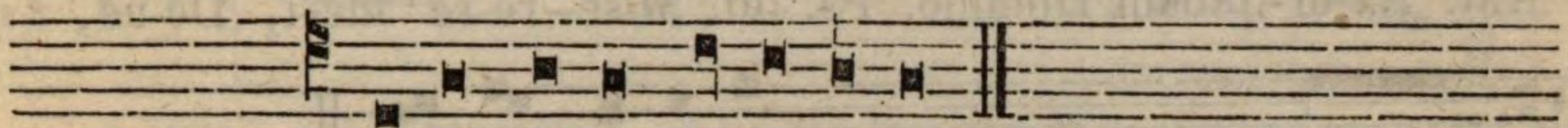
1. Intonationes coram Ss. Sacramento.



Hymn. Pange lingua glo-ri-ó - si. Hymnus. Sa - cris

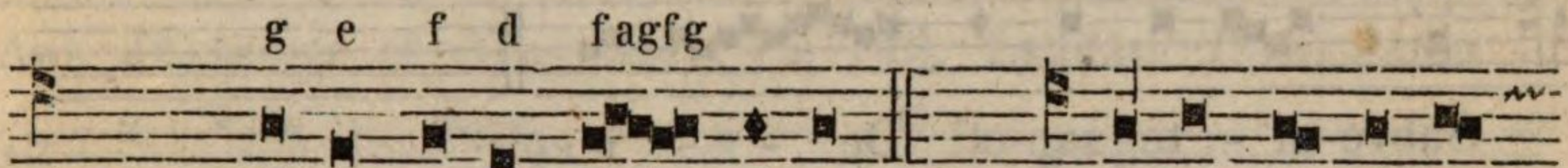


so - lém - ni-is. Hymn. Verbum supérnum pródi-ens.

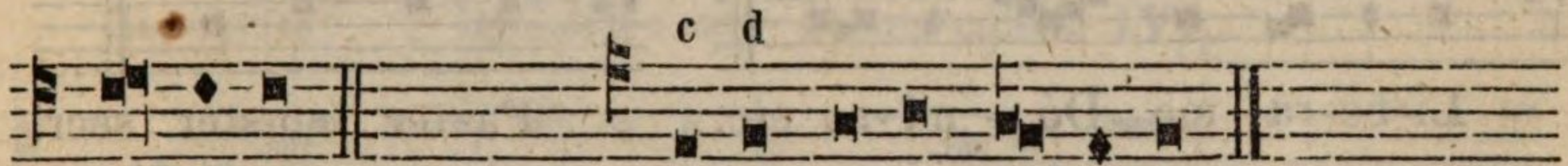


Sequentia. Lauda Si-on Salva-tórem.

2. Invocatio S. Spiritus.

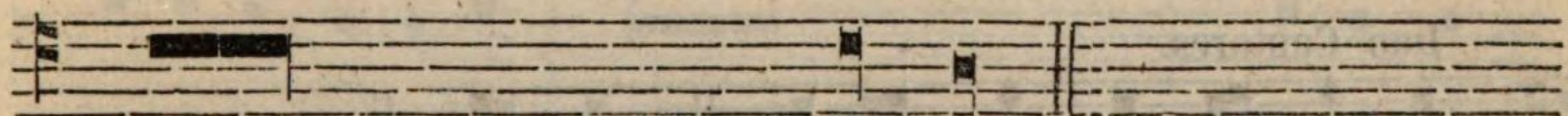


Antiph. Ve-ni sancte Spí - ri-tus. Hymn. Ve-ni Cre-á-tor



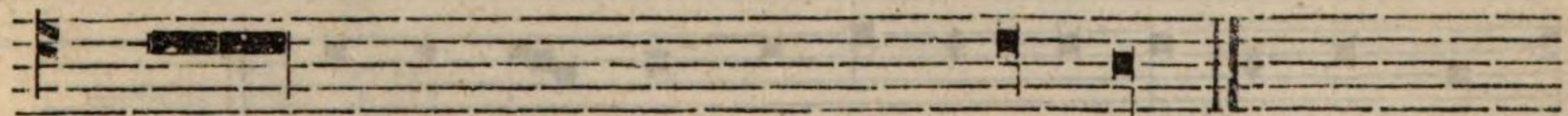
Spí-ri-tus. Sequent. Ve-ni sancte Spí-ri-tus.

3. Benedictio Pontificalis.



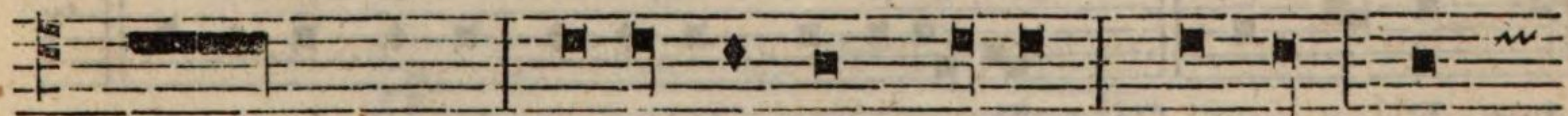
V. Sit nomen Dómini bene - dí - ctum.

R. Ex hoc nunc et usque in saé-culum.

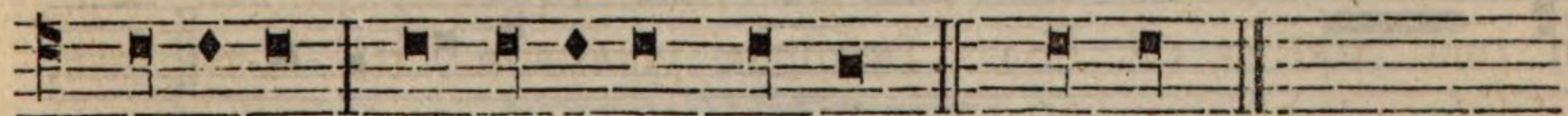


V. Adjutórium nostrum in nómine Dó - mini.

R. Qui fecit coelum et ter - ram.

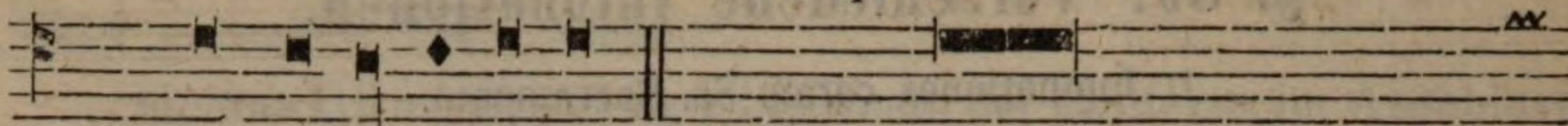


Benedícat vos omní - po-tens De-us, Pa-ter, et

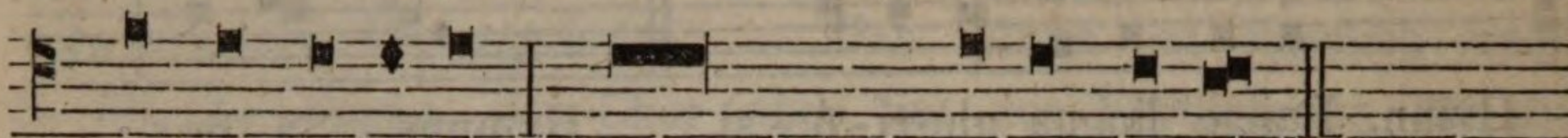


Fí-li-us, et Spí-ri-tus sanctus. R. A-men.

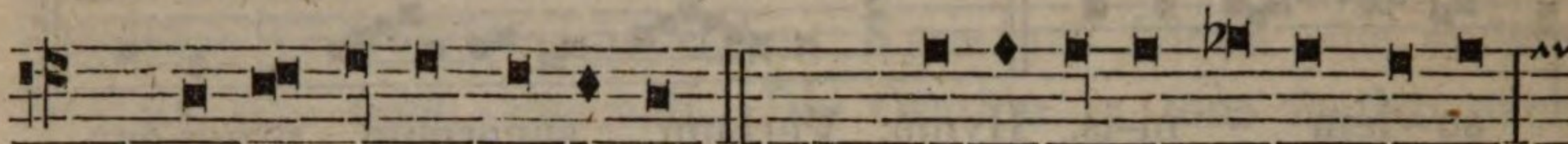
4. In Exequiis.



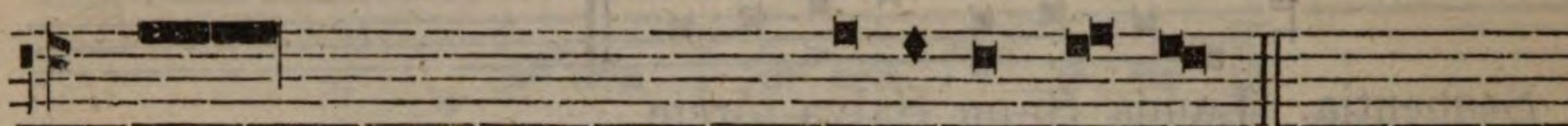
Ant. Si i-ni-quitá-tes. Ps. 129. De profúndis clamávi



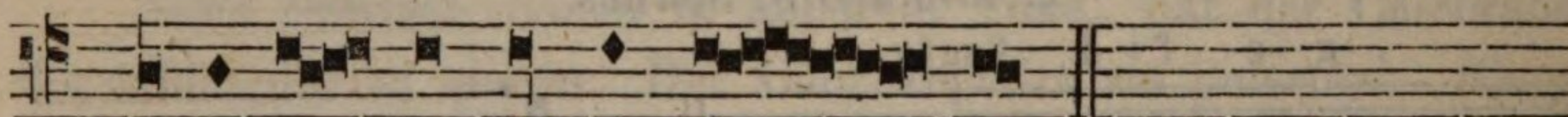
ad te Do-mi-ne: Dne, exaúdi vocem me-am. VII/1.



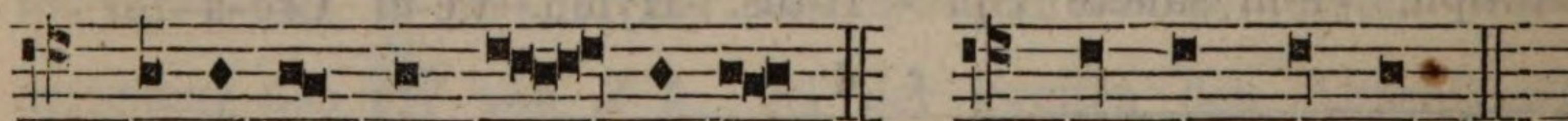
Ant. Ex-ul-tábunt Dómino. Ps. 50. Mise-ré-re me-i, De-us,



secúndum magnam miseri-cór-di-am tu-am. I/1.



Subve-ní - te san-cti De - - i etc.

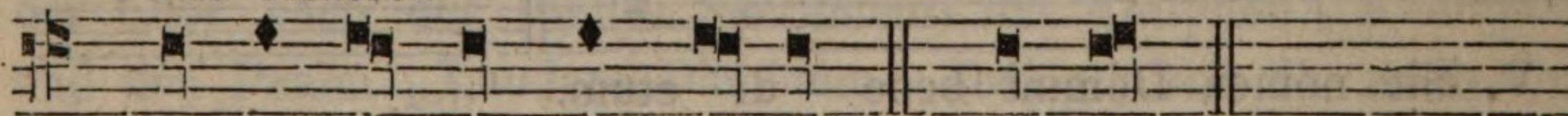


Lí-be-ra me Dó - mi-ne etc.

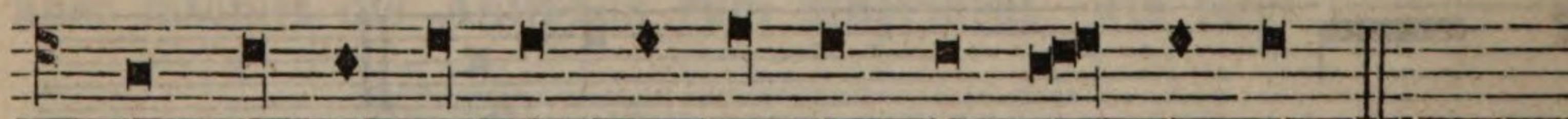
Pa-ter no-ster. secr.

Vers. und Resp. nach S. 112. Amen, Dnus vobiscum, Et cum Spiritu tuo in Einem Tone; Oratio in Tono fer. S. 59, 2.

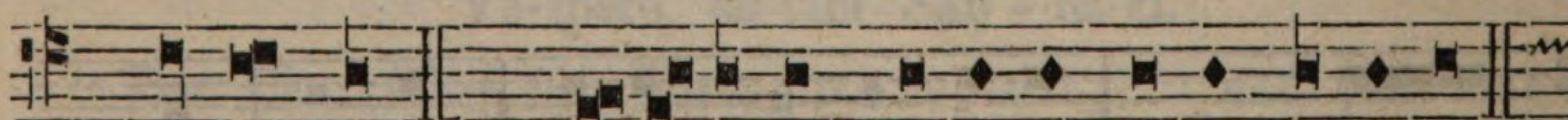
Duo Cantores.



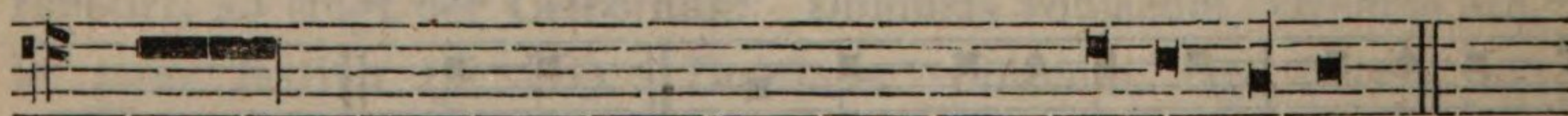
V. Re-qui - és-cat in pa-ce. R. A-men.



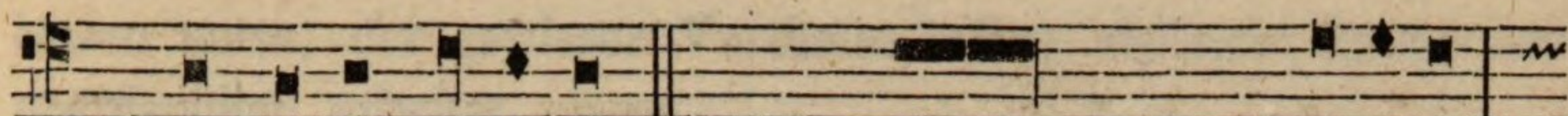
In Pa-ra-dí-sum de-dúcant te An - ge - li.



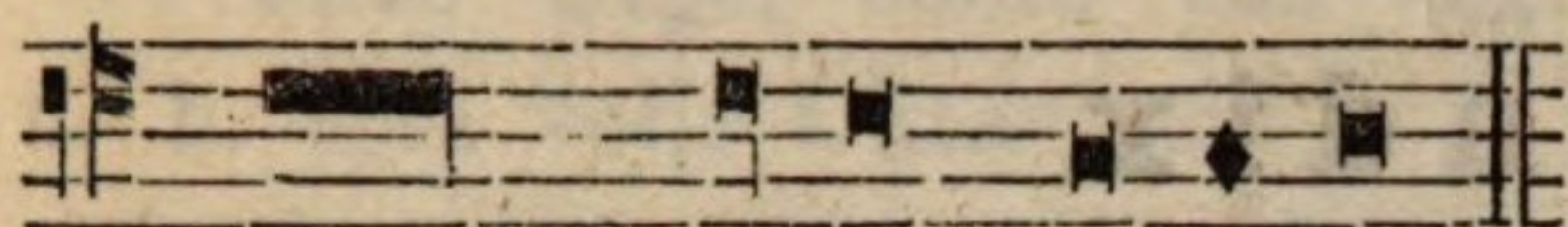
Ant. E-go sum. Cant. Be-nedíctus Dóminus De-us Is-ra-ël; *



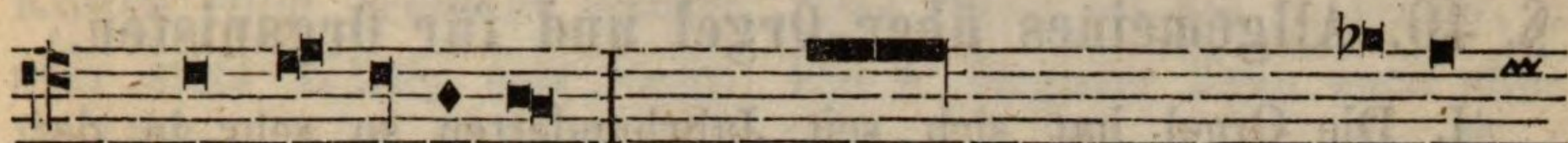
quia visitávit, et fecit redemptiónem plebis su-ae. II.



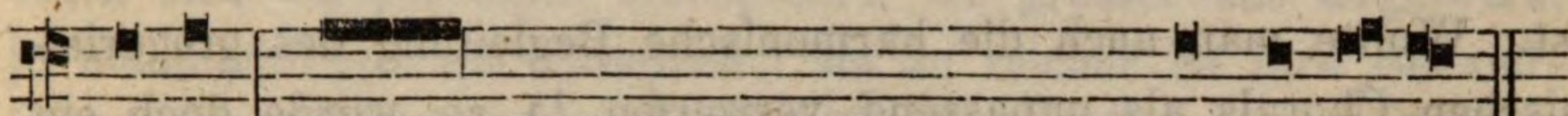
Ant. Sit nomen Dómi-ni. Ps. 112. Laudáte, púeri, Dóminum,



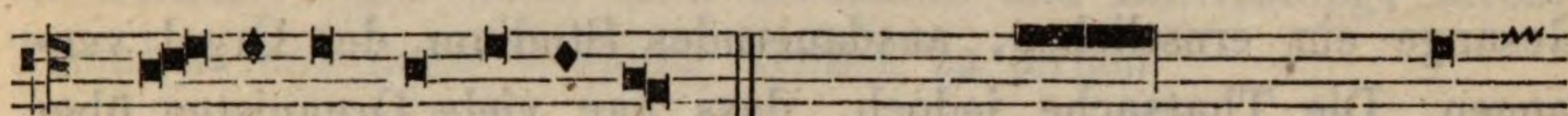
laudáte nomen Domi-ni. II.



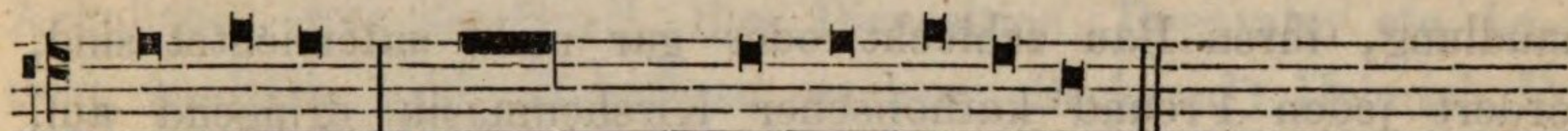
Ant. Hic ac-cí-pi-et. Ps. 23. Dni est terra, et pleni-tú-do



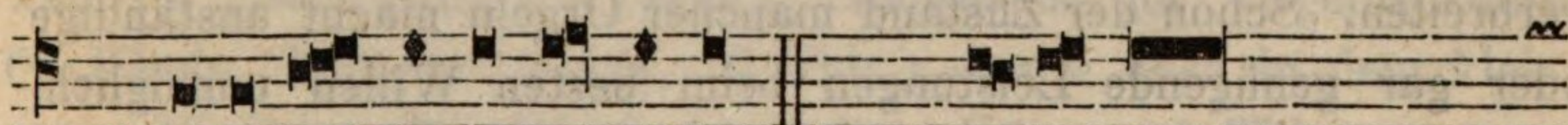
e-jus; orbis terrárum, et univérsi, qui hábi-tant in e-o. I/₁.



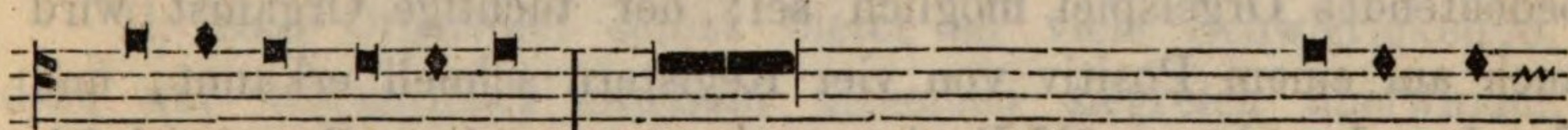
Ant. Jú-ve-nes et vír-gi-nes. Ps. 148. Laudáte Dómi - num



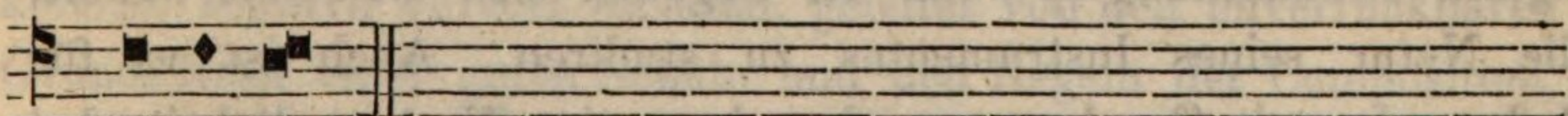
de coelis: laudáte e-um in ex-célsis. IV/₁.



Ant. Be-ne-dí - ci-te Dó-minum. Cant. Be-ne-dícite, omnia ópera



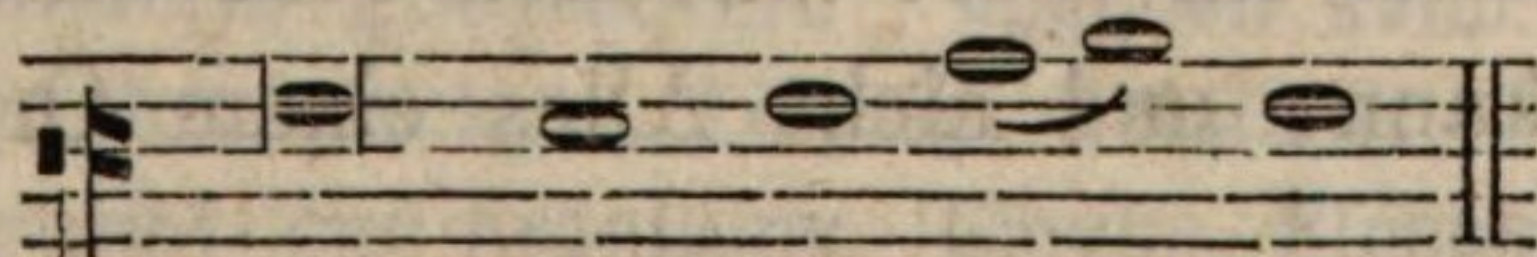
Dómi-ni, Dómi-no: laudáte et superexaltáte e-um in



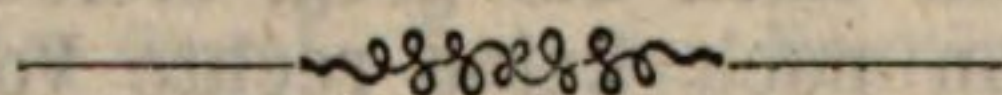
saécu - la. VII/₁.

5. Altes Auferstehungslied.

a g a c d a



Christ ist er - stan - den.



A p p e n d i x.

§. 40. Allgemeines über Orgel und für Organisten.

I. Die Orgel hat sich seit Jahrhunderten so sehr in der Kirche eingebürgert, dass sie allenthalben unentbehrlich geworden ist. Wollte man auch die harmonische Begleitung des gregorianischen Chorals als unpassend verwerfen,¹⁾ so würde doch ein gutes Vor-, Zwischen- oder Nachspiel beim gottesdienstlichen Gesange ein ernstliches, ausdauerndes Studium der Orgel verlangen. Die Thatsache jedoch, dass gar viele Organisten über das Wesen und die Bedeutung der Orgel, ihre technische Behandlung, ihren Bau schlecht oder gar nicht unterrichtet sind, fordert jeden Freund katholischer Kirchenmusik dringend auf, für katholisches Orgelspiel lebhaftes Interesse zu nehmen und zu verbreiten. Schon der Zustand mancher Orgeln macht anständige oder gar genügende Leistungen beim besten Willen unmöglich. Man glaube nicht, dass nur auf einem grossen Werke gutes oder bedeutendes Orgelspiel möglich sei; der tüchtige Organist wird auch auf einem Positiv von vier Registern schnell erkannt, und Orgeln mit acht, zwölf Registern gestatten schon die mannigfaltigsten Tonmischungen, wenn der Organist sich die Mühe nimmt, die Natur seines Instrumentes zu studiren. Auch ist es für Jeden, der mit Orgeln umzugehen hat, eine Nothwendigkeit, bei kleineren vorkommenden Fehlern und Schäden selbst nachhelfen zu können, und besonders bei Neubauten soweit unterrichtet zu sein, dass er ebenfalls ein Wort mitreden oder einen vernünftigen Wunsch äussern kann, und nicht Alles einem Orgelbauer über-

¹⁾ Doch wird man sie nach dem jetzigen Stande der Musik nie ganz umgehen können, wenn auch die greg. Melodien zu einer Zeit verfasst wurden, wo man noch keine rechte Vorstellung von Harmonie hatte, und also ohne Rücksicht auf sie Melodien componirte.

lassen muss, der gewisser Vorthelle halber vielleicht hastig und oberflächlich arbeitet.

Jede Orgel sollte das sogenannte lange Pedal haben, d. h. eine volle Oktav von $c - \overline{c}$ (oder auch $\overline{g}$ je nach Disposition und Umfang). Wo diess mangelt, kann ohne übermässige Kosten Hilfe geschafft werden. Das Pleno sei nie zu scharf,¹⁾ aber stets kräftig und sonor. Ein 4' Register kann auch ohne Verbindung mit einem 8' gespielt werden, wenn man das Tonstück eine Oktave tiefer transponirt. Je grösser das Orgelwerk, je mannigfaltiger die Stimmen, um so reicher ist ihre Behandlungsweise, um so dringender die Pflicht des Organisten, die ihm anvertraute Orgel nach ihrer Mechanik und Einrichtung, ihrem Toninhalt und ihrer Wirkung kennen zu lernen.

Unter den verschiedenen Schriften, welche über dieses und Aehnliches, was die Orgel, ihre Disposition, Reparatur etc. betrifft, handeln, sind namhaft zu machen: Becker,²⁾ Heinrich,³⁾ Ritter,⁴⁾ Seidel,⁵⁾ Schlimbach.⁶⁾ Besonders gründlich ist Töpfer's Darstellung in seinem Lehrbuch der Orgelbaukunst (4 Bände, Weimar, Voigt, 12 Thlr.), sowie auch in dem kleineren Werke: „Die Orgel etc. Erfurt, Körner, 1 Thlr.“

II. Das Orgelspiel selbst bietet so viele Schwierigkeiten, dass nur beharrliches Studium dieselben siegreich überwinden wird. Der Organist soll nicht bloss Vorlagen tadellos spielen können, sondern selbst schaffen, geleitet von den unverrückbaren Grundsätzen einer guten Schule und den Regeln der Composition, nicht von den Eingebungen der Laune oder vom Talente allein.

¹⁾ Alte Werke besitzen oft unmässig grelle Mixturen und Quinten, deren Material ein solideres „Schreiwerk“ abgeben kann.

²⁾ Rathschläge für Organisten . . . Leipzig, Schubert, 1/2 Thlr.

³⁾ Orgellehre, Structur und Erhaltung. Glogau, Flemming, 12 1/2 Sgr.

⁴⁾ Erhaltung und Stimmung der Orgel. Erfurt, Körner. 8 Sgr. 12 Ex. à 6 Sgr.

⁵⁾ Die Orgel und ihr Bau. Breslau, Leukart. 1 Thlr. Sehr gut!

⁶⁾ Ueber Structur etc. der Orgel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Gut, aber theuer, 1 1/3 Thlr.

Um gut präludiren, phantasiren, improvisiren zu können, muss der Organist ausser der vollkommenen Beherrschung der Theorie auch Talent und technische Fertigkeit, durch fortgesetzte praktische Uebung erworben, besitzen, — und dazu braucht es Ausdauer und Bescheidenheit. Wer die Geschichte der Musik kennt, weiss auch, mit welcher Sorgfalt die mit so reichem Talente begabten Orgelmeister, ein Bach, Händel, Albrechtsberger, Rink u. A. sich für das Orgelspiel vorbereitet haben, welch' minutiösen Fleiss sie auf die Feile ihrer Compositionen verwendeten; er wird nicht so anmassend sein, Erfindungen des Augenblickes für köstlich und untadelhaft auszugeben. Ganz schön sagt Chr. Fr. Schubart: ¹⁾ „Sowie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äusserst schwer, und man muss dazu mit intellectuellen und physischen Vollkommenheiten ausgerüstet sein. Unter jene rechne ich Genie und Studium. Wem nicht Geniusgluth im Innern flammt, der wird nie ein bedeutender Organist; und wer sich bloss auf sein Genie verlässt, und die Natur dieses schweren Instrumentes nicht sorgfältig studirt, der wird ewig Naturalist bleiben...“

Natürlich soll und kann nicht Jeder Virtuos auf der Orgel sein, aber Harmonie- und Generalbasslehre, Contrapunkt, Fuge (oder doch Imitation) soll jeder katholische Organist gut verstehen und loshaben, sowie in den Uebergängen, beliebigen Transpositionen und im Pedalspiel sich zu helfen wissen; denn die Begleitung des gregorianischen Chorals fordert diesen Grad von Fertigkeit unumgänglich. Durch Auswendiglernen anfangs kurzer und leichter, dann auch grösserer Musterkompositionen für die Orgel wird die Erfindungsgabe geweckt, die Phantasie gebildet, das Gedächtniss geübt, der Geschmack geläutert, der Musiksinn vor Einförmigkeit und Manier bewahrt. Wir führen aus der unabsehbaren Zahl von Hilfsmitteln für Theorie und Praxis des Orgelspiels die bekanntesten an, denn die reiche Literatur kann in diesen Blättern unmöglich erschöpft

¹⁾ Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Wien, 1806. S. 280.

werden. Albrechtsberger,¹⁾ Cherubini,²⁾ Dehn,³⁾ Hohmann, Marx,⁴⁾ Oberhoffer,⁵⁾ Ritter,⁶⁾ Dr. Volkmar,⁷⁾ Winkler.

Ausschliesslich für praktisches Orgelspiel existiren viele und schöne Sammlungen, die aber für katholische Zwecke oft ganz oder doch theilweise unbrauchbar sind. Wir nennen hier als Studienwerke, Uebungsstücke, praktische Orgelkompositionen von verschiedenen Graden der Schwierigkeit: Albrechtsberger,⁸⁾ Bach,⁹⁾ Becker C. F.,¹⁰⁾ Brosig,¹¹⁾ Händel,¹²⁾ Hesse.¹³⁾ Körners Verlag in Erfurt zeichnet sich durch die grosse Menge vor-
trefflicher Sammlungen von Orgelstücken aus, z. B. das kirchl. Orgelspiel von Herzog, der kath. und prot. Organist, der angehende Organist, der wohlgeübte Organist, auch Fischer, Herzog, Ritter haben ihre meisten Compositionen in diesem Verlag.

¹⁾ Sämmtliche Schriften über Generalbass etc. von Ign. v. Seyfried. Wien, Haslinger, 3 Bde. Breit, lückenhaft, theuer!

²⁾ Theorie des Contrapunktes und der Fuge. Leipz. Kistner; 8 Thlr.

³⁾ Theor. prakt. Harmonielehre. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

⁴⁾ Compositionslehre. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 12 Thlr. die 4 Bde.

⁵⁾ Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kath. Kirchen. Luxemburg, Heintze, 1 Thlr. 20 Sgr. Sehr empfehlenswerth!

⁶⁾ Die Kunst des Orgelspiels, 3 Theile. 7 Thlr. 10 Sgr. Auch einzeln die Theile. Das Ganze von hohem Werthe. Ebenso sein Handbuch für die Harmonielehre, 20 Sgr., bei 16 Exempl. à 16 Sgr.

⁷⁾ Orgelschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 9 Thlr. Ein grosses und gründliches Werk.

⁸⁾ Sechs Fugen für Orgel, 1 fl.; Ausweichungen, 30 kr., Wien Haslinger.

⁹⁾ Das wohltemperirte Clavier, und überhaupt alle seine Clavierkomp. herausgegeben von Fr. Chrysander. Wolfenbüttel bei Holle. — Sämmtliche Orgelsachen. Leipzig, Peters. Bei Abnahme der ganzen Sammlung 16 Rthlr. Ueberhaupt bleibt Bach Seb. das Muster für den Organisten jeder Confession, und seine Werke bilden einen unversiegbaren Quell für Geist, Gemüth und Herz.

¹⁰⁾ Besonders zu nennen das in Verbindung mit Ritter edirte Orgelarchiv, 48 Stücke aus verschiedenen Jahrh., Leipzig, Friese, 3 Thlr.

¹¹⁾ Ein katholischer Organist von hervorragender Bedeutung. Die meisten seiner Compositionen verlegten André in Offenbach, und Leuckart in Breslau.

¹²⁾ Seine Oratorien bieten manch herrliche Praeludien und Fugen.

¹³⁾ Leuckart in Breslau hat die vielen und sehr brauchbaren Orgelsachen grossentheils im Verlag.

Rink,¹⁾ Schneider, Dr. Schütze, Sechter, Strube, Töpfer, Vogler etc. haben für praktisches Orgelspiel Bedeutendes geleistet, und brauchbare Compositionen geschrieben. In neuester Zeit edirte Lehrer Schuhmacher in Deggingen, Kgreich Würtemberg, 4 Hefte Orgelstücke,²⁾ welche durchweg Original-Arbeiten der gegenwärtig lebenden bekanntesten Orgelkünstler und sehr zu empfehlen sind.

§. 41. Harmonie der Kirchentonarten.

Die vom jetzigen Tonsystem ganz verschiedene Bildung der gregorian. Melodien muss auch bei der Harmonisation derselben festgehalten werden. Das moderne Tongeschlecht ist zweifach, Dur und Moll, die 24 Tonarten sind nur Transpositionen dieser zwei Skalen, während die 14 Oktavengattungen eben so viele wesentlich verschiedene Tonleitern bilden. Als Muster für die harmonische Behandlung der alten Tonarten müssen naturgemäss jene Männer gelten, welche die Blüthezeit in der Entwicklung der alten Harmonie herbeigeführt haben, und in ihr lebten, — die grossen Meister des 16. und 17., sowie theilweise auch des 15. und 18. Jahrhunderts. Wir stellen daher den Grundsatz auf: „Die Harmonie der Kirchentonarten darf die Melodie der gregorian. Gesänge unter keinem Vorwande verändern, muss sich in allen Beziehungen — ohne Ausnahme der Oberherrschaft dieser Melodien unbedingt unterwerfen, und soll, soweit es die Gesetze der Harmonie gestatten, diatonisch sein. Auch die Bildung der Cadenzen ist **bei Begleitung gregorian. Gesänge** an gleiche Gesetze gebunden.“

Nur mit eisernem Festhalten an diesem Grundsatz glauben wir der Willkür, welche die gregorian. Melodien, besonders mit Hilfe der modernen Harmonielehre, nach neueren Tongesetzen ummodellt, einen haltbaren Damm entgegensetzen zu können.

¹⁾ Seine Präludien, Orgelschulen, Fugen etc. finden sich in Simrock's Verlag zu Bonn, bei Schott in Mainz und André in Offenbach.

²⁾ Im Selbstverlag des Herausgebers und in Commission von Zumsteeg in Stuttgart, 4 fl.

Wer die Unterschiede der alten und der neuen Musiklehre nicht energisch auseinanderhält, wird diese Strenge freilich nicht begreifen; aber den Vorwurf, als sei sie unbegründet, wird auch Niemand erheben können, der sich um praktische Exempel aus der Zeit, wo noch die alte Harmonielehre galt, umsieht. „Die neuen Tonarten schliessen durch die Dominante, (Unter- oder Oberquint), nicht so die alten; die neuen haben ihren Leitton, nicht so die alten; bei der Figuralmusik muss jedes Tonstück bei allen Absätzen und jedem Schluss in der Tonica oder dem Grundton einer Dur- und Moll-Tonleiter schliessen, nicht so beim Choral.“ ¹⁾

Da sich die gregorian. Melodien schon vor Erfindung der Harmonie gebildet haben, so muss sich letztere den Gesetzen der ersteren anbequemen; aber die Bemerkung, „dass jede Art der Harmonisirung für den Choral neu und modern sei,“ ist nur halb wahr. Wohl ist sie „neu,“ aber sie braucht nicht „modern“ zu sein. Die strenge Harmonie der Alten ist nicht ein Conglomerat von Dur- und Molldreiklängen ohne inneren Zusammenhang, sondern ist auf Beachtung der Eigenthümlichkeiten der einzelnen Oktavengattungen basirt. Zwar lässt sich im Allgemeinen sagen, der regelmässige Schluss des I. und II. modus sei d moll, des III. und IV. e dur, des V. und VI. f dur, des VII. und VIII. g dur u. s. w., nicht aber, der I. und II. Ton seien unser d moll etc.

¹⁾ Diese Grundsätze leiteten auch den † J. G. Mettenleiter in seiner Orgelbegleitung zum greg. Choral. „Der Choralgesang ist ein rein diatonischer, natürlicher auf die Kirchentonarten sich stützender Gesang, ohne Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones des Modus... etc.“ „Die Orgelbegleitung bringt demnach nur solche Harmoniefolgen in Anwendung, die rein diatonischer Natur sind, und sich auf die Gesetze der Theorie, sowie auf die vollendetste Praxis der grossen contrapunktischen Meister — in Melodie und Harmonie des 15. und 16., sowie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts etc. stützen, und sich ihr anschliessen. Ihre harmonische Fortschreitung bewegt sich in der Regel nur im diatonischen Dreiklang, und dessen erster Umkehrung; bereitet jedoch mittels Anwendung der Bindungen die schönsten und überraschendsten Dissonanzen vor, löst sie auf die befriedigendste Weise wieder auf, und lässt sie in die wohlthuendsten Consonanzen übergehen.“

Als allgemeine Regel gilt: „Alle Töne der eigenen diatonischen Tonleiter können zur Bildung von Accorden verwendet werden, der Schlussaccord aber soll sich auf der Finale aufbauen.“

I. und II. Ton.

Das h hindert, die beiden modi als D Moll-Tonleitern zu behandeln. Cadenzschlüsse können (ausser der Begleitung des gregor. Chorals) in die Unterquart oder Unterquint mit folgendem Durdreiklange gemacht werden. Der Sextaccord auf „es“ kann abwechselungsweise dazu dienen, das c unter der Finale hervorzuheben, der Dreiklang auf e oder g drückt das h deutlich aus. Der II. Ton ist meistens in die Oberquart mit einem b transponirt. Akkorde mit fis oder gis sind zu vermeiden, weil sie einem andern modus angehören.

III. und IV. Ton.

Die eigenthümlichste und erhabenste Harmonie bildet sich beim III. und IV. Ton, da die kleine Secunde e—f und die kleine Septime e—d die gravitätische Schlussweise d moll e dur, den sogenannten „phrygischen Schluss,“ hervorrufen. Die Cadenz wird nie auf h, ¹⁾ manchmal auf a, am öftesten aber auf d moll und e dur, oder Sextaccord auf f und e dur gemacht. Der Dreiklang auf e kann dur und moll sein. — Der IV. Ton ist nicht a moll; g lässt sich durch Dreiklänge auf c, e und g, oder den Sextaccord auf h harmonisiren.

V. und VI. Ton.

Diese modi als f dur zu behandeln, verbietet das h, zu dessen Begleitung Dreiklänge auf g oder e, sowie der Sextaccord auf d etc., je nach der Melodie, gewählt werden können. Cadenzschluss auf c, seltener auf b.

¹⁾ Ueberhaupt ist der Dur-, weniger der Molldreiklang auf h in jedem modus unzulässig.

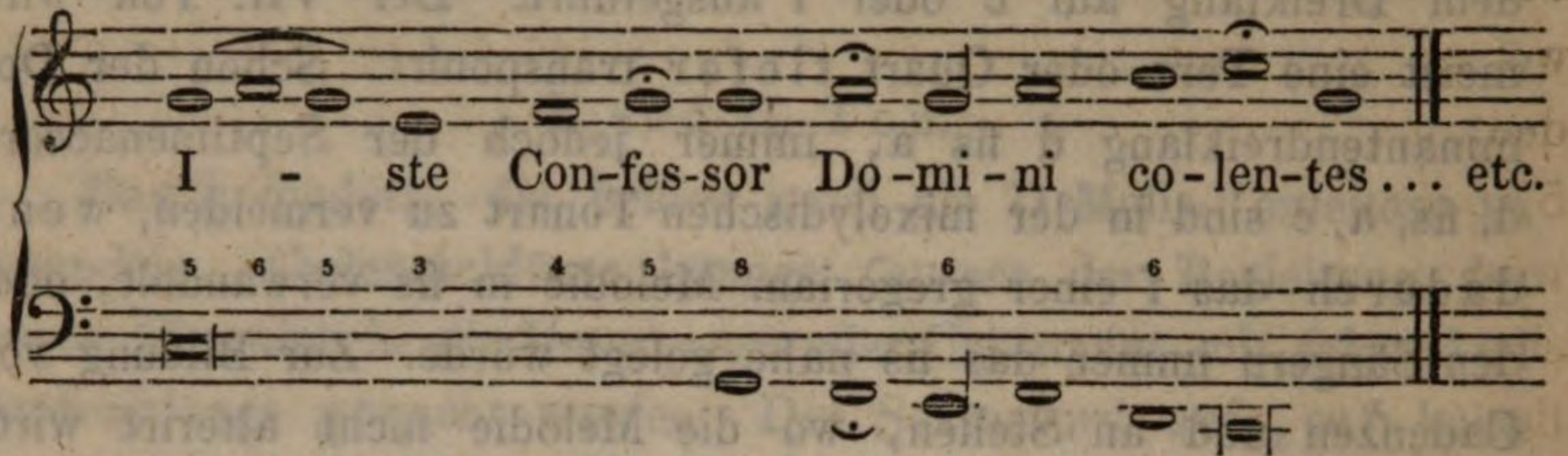
VII. und VIII. Ton.

Das f hindert, diese modi als g dur zu behandeln, es soll auch oft hervorgehoben werden. Die Cadenz wird sehr gut mit dem Dreiklang auf c oder f ausgeführt. Der VII. Ton wird meist eine Terz oder Quart tiefer transponirt. Schon der Dominantendreiklang d fis a, immer jedoch der Septimenaccord d, fis, a, c sind in der mixolydischen Tonart zu vermeiden, wenn dadurch das f einer gregorian. Melodie in fis verwandelt, oder den Sängern immer das fis nahe gelegt würde. Zur Bildung von Cadenzen und an Stellen, wo die Melodie nicht alterirt wird, lässt sich der D dur Dreiklang im VII. und VIII. Ton wohl verwenden.

In den jetzigen Chorbüchern finden sich die letzten 6 Oktavengattungen meist reducirt, und sind also weitere Bemerkungen nach den in §. 13. und 19. gemachten nicht nöthig. Wo sich der IX. und X. Ton (äolisch) noch findet, merke man die charakteristische kleine Sext, a—f, und seinen Unterschied von der modernen Molltonleiter. H dur muss stets vermieden werden; e dur ist zulässig. Die Modulationen des Äolischen sind mit dem Phrygischen (III. u. IV.) sehr innig verbunden. Der jonische Modus, XIII. (XI.) und XIV. (XII.), entspricht vollkommen unserem c dur; weicht aber gerne nach f, a, e aus. Die Alten versetzten den XI. Modus gerne nach f mit b in das genus molle. „Was der weicheren Tonreihe f dur an Helligkeit im Vergleich zu c dur abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm, und die Alten liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen. Wollten sie aber plagale Melodien in der alten Tonart setzen, so transponirten sie die Tonart in die höhere Quint, g mit 1 ♯.“ Marx, Compositionslehre, I. B. S. 410.

Es ist nicht immer nothwendig, oft sogar unschön, unter jede Note der greg. Melodie einen Accord zu setzen; der freie, frische Schwung mancher Choralmelodien, besonders der Alleluja, Jubili etc. würde durch so massenhafte Accordfolgen gestört. Man

wähle daher an passender Stelle einen Accord, der mehrere durchgehende Noten verträgt und sich dann an bedeutungsvoller Stelle in einen neuen Accord verwandelt. Z. B.:



Durch passenden Wechsel dieser Begleitungsart mit der durch gehäufte Accordfolge wird zugleich Monotonie und Ueberladung vermieden, und dem Sänger das Treffen erleichtert.

Diese Winke können durch wiederholte praktische Uebung zu einer solchen Fertigkeit bei Begleitung gregor. Melodien mit Dreiklängen und Sextaccorden verhelfen, dass der Schüler Septimen-Accorde und ihr Gefolge aus dem neuen Tonsystem nicht nur fremdartig, sondern geradezu unbegreiflich finden wird. Vereinigt sich aber zu all dem noch das Studium der contrapunctischen theoretischen und vorzüglich praktischen älteren Meisterwerke, eines Anerio, Asola, Gabrieli, Josquin, Isaac, Morales, Orlando, Palestrina, Porta, Senfel, Suriano, Viadana, Vittoria, Willaert, Zachariis etc., so wird jeder Organist nicht nur die Berechtigung, sondern mehr noch die Nothwendigkeit der angegebenen Principien einsehen, und dieselben mit aller Consequenz durchführen und verbreiten.

§. 42. Die Orgel beim gregorianischen Choral.

Wenn nicht die kirchliche Zeit oder andere Umstände die Begleitung der Orgel zum Choral unmöglich machen, sollte sie beim accentus nie unterbleiben, weil durch geschickte Behandlung dieses herrlichen Instrumentes und bei richtiger Benützung des Pedalspieles Intonation und Vortrag geordnet, erleichtert und gehoben werden.

In der Regel voll vierstimmig, und nach Erforderniss in weiter (getheilter), oder enger Harmonie begleitet werden. Bei gross besetzten Sängerchören muss die Begleitungsweise nach der Sängerzahl und dem Raum der Kirche sich erweitern, und wo möglich durchgehends in der getheilten Art ausgeführt werden. Zur rechten Zeit und am rechten Orte darf sich das Spiel 5, 6 und 8 stimmig entfalten, und der durchgebildete Organist wird diess Mittel wohl mit grosser Vorsicht wählen, aber für den sich steigernden Vortrag des Choralgesanges mit ausserordentlicher Wirkung anwenden. Dass aber eine übermässige Fülle von Noten und Verdopplungen schlecht klingt, dass Läufe, Coloraturen, Passagen und andere Modulationen nicht den Gesang ausmalen oder gar unterbrechen dürfen, ist von selbst klar.

Die Vorspiele (Präludien) sollen mit den folgenden Gesangsstücken in innerem nothwendigem Zusammenhang stehen, einen oder mehrere Gedanken aus demselben dem Sänger vorführen, den Choralgesang entsprechend vorbereiten und einleiten, und sich an die gegebene Tonart halten. Diess Verlangen ist nicht übertrieben, da die Vorspiele im kath. Gottesdienst nicht so lange dauern können, dass sie einen unterrichteten Organisten in Verlegenheit bringen. Man nehme sich daher Meister zum Vorbild, durchdringe ihre Compositionen, lerne Passendes auswendig, schäme sich nicht, aus Vorlagen zu spielen, und versuche sich schriftlich in Ausarbeitung kurzer Orgelsätze nach altem Tonsystem.¹⁾ Das Mindeste, was von einem Organisten beim Choralvorspiel verlangt werden muss, ist, dass er doch in

¹⁾ Franz Commer hat bei Trautwein in Berlin eine Sammlung von Orgelstücken aus dem XVI. und XVII. Jahrh. gesammelt, von der dem Verf. 2 Hefte bekannt sind. Auch in Herzog's „das kirchl. Orgelspiel“ finden sich im Anhang sehr schöne kürzere und längere Sätze und Modulationen in den alten Tonarten. Am instructivsten aber ist es, aus den Partituren der musica divina, besonders des III. Bandes, und den verschiedenen Ausgaben alter Meisterwerke sich selbst kürzere Sätze und treffliche Stellen abzuschreiben, nach Bedarf zu transponiren, korrekt spielen zu lernen etc. Es gibt genug Tonstücke, in denen das Durchkreuzen der Stimmen nicht gar zu oft sich findet, und die man daher recht gut auch für die Orgel brauchen kann.

den letzten 10—12 Takten ganz streng den kirchlichen modus einhalte, um die Sänger gleichsam in's Heiligthum einzuführen.

Zwischenspiele (Interludien) müssen, wo sie mit Fug und Recht angebracht werden dürfen, natürlich um so strenger den Charakter der betreffenden Kirchentonart ausprägen.

Die Nachspiele (Postludien) sollen die Erhabenheit und Würde des vorgetragenen Choralgesanges besiegeln, nicht den Sänger oder Hörer gewaltsam zu einer andern Stimmung fort-reissen. — Folgen mehrere Choralgesänge von verschiedenen Tonarten aufeinander, z. B. bei den Tagzeiten die Antiph. mit den Psalmen, so sollte auf eine gleichmässige oder doch annähernde Tonlage und Klangfarbe Rücksicht genommen werden. Es ist demnach Aufgabe des Organisten durch freie Transposition die Choralgesänge dem Bedürfnisse gemäss in mehrfacher resp. jeder geforderten Tonlage wiedergeben zu lernen. Um diesen Grad der Fertigkeit zu erlangen, ist stete Uebung im Lesen aller Schlüssel nach Anleitung des §. 6 und 20 unumgänglich nothwendig, und zwar so lange, bis den Spieler keine Forderung in dieser Beziehung mehr in Verlegenheit bringt.

Ueberhaupt kann nicht oft genug betont werden, dass Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstkritik, eifrige Beobachtung grosser Meister, verbunden mit unausgesetztem theoretischem Studium Eigenschaften eines kathol. Organisten sein sollten.¹⁾

Anmerk. Da Beispiele von Präludien etc. in den alten Tonarten zu weit führen würden, und mit Einem Exempel doch die Sache nicht erschöpft werden könnte, so wählen wir zur prakt. Erläu-

¹⁾ J. G. Mettenleiter bemerkt daher in seiner Einleitung zum Organum, „dass die dort gebotene Orgelbegleitung für alle diejenigen Organisten bestimmt sei, denen die Kenntniss mangelt, den einstimmigen lat. Choralgesang entsprechend nach den bezeichneten Grundsätzen mit Orgel zu begleiten. Für diese sei das Organum Gesetz.“ Er legt gegen jede beliebige Aenderung und Zuthat der begleiteten Choralgesänge feierliche Verwahrung ein. Wahrlich nicht umsonst; denn das übermässige Selbstvertrauen hat manches Talent verdorben und beim katholischen Orgelspiel und der Choralbegleitung massloses Unheil angerichtet.

terung des über Harmonisirung etc. Vorgetragenen die Psalmtöne. Die Transposition geschah nach S. 47 auf den Ton a für die 8 Psalmtöne. Der Schluss des Vor- oder Zwischenspiels richte sich nach der Anfangsnote der Melodie, der letzte Accord soll den ersten Ton des Choralsatzes enthalten. So kann z. B. beim Ton. I. das Initium (f, g, a) leicht gefunden werden, wenn man mit dem terzlosen Dreiklang auf d schliesst, oder auch mit d-f-a. Terzlose Dreiklänge kommen überhaupt bei den alten Harmonikern sehr oft vor, weil sie die strenge Stimmführung dadurch am besten wahren zu können glaubten. Das Nachspiel soll stets den jedem modus eigenthümlichen Schlussaccord zur Geltung bringen.

I. Tonus. Fin. 3.

V. 2. Donec ponam i - ni - mi - cos tu - os *

scabellum pe - dum tu - o - rum.

II. Tonus.

V. 2. Do-nec po-nam ini - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe-dum tu - o - rum.

III. Tonus. 1. Fin.

V. 2. Do-nec po-nam ini - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

IV. Tonus.

V. 2. Do - nec po - nam ini - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

V. Tonus.

V. 2. Do-nec po-nam ini - micos tu - os * scabellum

Cadenz des letzten Verses.

pe - dum tu - o - rum. A - men.

VI. Tonus.

V. 2. Do-nec po-nam i-ni-mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

VII. Tonus. Fin. 1.

V. 2. Do-nec po-nam ini - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

VIII. Tonus. Fin. 1.

V. 2. Do-nec po-nam i - ni - mi - cos tu - os *

sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum.

Niemals vergesse der Organist bei der Begleitung des gregorian. Chorals, dass er dem Sänger das Treffen und den Vortrag erleichtern solle, nicht aber umgekehrt durch gesuchte und fremdartige Harmonieverbindungen die ohnehin oft ungeahnten Wendungen dieser alten Melodien noch erschweren dürfe.

Ich schliesse diese kurzgedrängte Abhandlung mit den Worten von Ambros:¹⁾ „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesanges erstarkt; sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet....“

C. Erkenntniss.

I. Allgemeine Andeutungen.

§. 43. Für Cleriker.

Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt in früheren Jahrhunderten der Choral vom Clerus²⁾ geübt wurde, wie die Kirche

¹⁾ Geschichte der Musik, Band 2., S. 67.

²⁾ In Nro. 49 der Beilage zur Augsb. Postz. vom Jahre 1847 heisst es u. A.: „In den ersten Jahrh. sang die Geistlichkeit in demselben Styl, wie der Priester am Altar den lat. Choral; später wechselte in Deutschland die Geistlichkeit mit dem Volke, so dass jene eine lat. Strophe eines Liedes sang, und darnach dieses eine deutsche Strophe eines andern Liedes; dieses geht bis in's 12. Jahrh. Es waren immer die alten Lieder, im alten strengen kirchl. Styl gesungen Möchte sich die Geistlichkeit derselben annehmen, und dahin wirken etc....“

nicht nur das Lob bei Ecclesi. 44, 5: „Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua . . . in peritia sua requirantes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum“ als Auszeichnung ihrer Heiligen (in Comm. Conf. Pont.) adoptirt, sondern auch den ganzen kath. Ritus mit den Gesängen heiliger, erleuchteter Männer gleichsam durchwoben und verklärt hat, wie Bischöfe, Priester und Cleriker wetteiferten, all diese herrlichen Choralgesänge in würdiger Weise auszuführen, wie Concilien¹⁾ sogar zur gewissenhaften Pflege des Choralgesanges aufforderten.

„Wenn wir uns hier zuerst an den Clerus richten, so thun wir dieses in der festen Ueberzeugung, dass das Studium des Choralgesanges und die gute Ausführung desselben hauptsächlich von ihm abhängt . . . Es ist aber nur zu wahr, dass manche Männer durch ihre Sorglosigkeit (Unwissenheit) die vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergehe. Man möchte mit Cardinal Bona ausrufen: „Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitae cursu in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.“ De cantu eccl. S. III, Nr. 1.²⁾ Stein bespricht in seinem trefflichen Büchlein³⁾ die Pflichten des Priesters als Hausherr in seiner Kirche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, erwähnt, dass in früheren Zeiten musikal. Kenntniss vorzüglich unter dem Clerus anzutreffen war, und dass sich erst von der ausgearteten K. M. der grössere und bessere Theil mit Recht abgewendet habe, aber mit unverzeihlicher Sorglosigkeit unthätig geblieben sei. „Wäre die Gleichgiltigkeit nicht gewesen, so würde die Unkenntniss nicht so gross und allgemein geworden sein.“⁴⁾ Er betont daher

¹⁾ 8. Conc. von Toledo, Can. 6. Conc. von Trient, Sess. 23, Can. 18. de ref., Conc. von Rom (1725) und viele Provincialsynoden und bischöfl. Erlasse.

²⁾ Janssen, méthode (les vrais principes) du Chant Gregorien. H. Dessain, Malines. Auch deutsch von Smeddink, Mainz, Schott.

³⁾ Die kath. K. M. nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit, Köln, Bachem.

⁴⁾ Hoffen wir, es seien in Folge der grösseren Theilnahme und gründlicheren Einsicht des Clerus die Worte von Fr. Bollens in „der deutsche Choralgesang in der kath. Kirche etc.“ S. 180 übertrieben: „Der Unterricht im greg. Gesang ist meistens gerade solchen Männern über-

möglichst frühen, gründlichen Unterricht im Gesange, wenn thunlich auch im Clavier und Orgelspiel für alle jungen Leute, die den geistl. Stand erwählen. „Wenn in diesen Stadien der Bildung der zukünftige Priester die Erwerbung musikal. Kenntnisse und Fertigkeiten versäumt hat, dann kann ihm später im Priesterseminar nicht viel mehr beigebracht werden. Hier ist es zu spät, um die musikal. Bildung eines jungen Mannes zu beginnen, selbst zu spät, um ihn zu einer würdigen Ausführung des so einfachen liturg. Altargesanges anzuleiten.“ Proksch: ¹⁾ „Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten; er hat die Oberaufsicht über die K. M., den Volksgesang, das Orgelspiel . . .“ Antony: ²⁾ Wenn gleich Manche sich in etwa damit entschuldigen können, dass sie in musikal. Befähigung von der Natur stiefmütterlich behandelt sind, und dass sie die Fehler im Gesange, sowie die Mittel zur Verbesserung derselben nicht kennen, so bleibt ihnen doch die Pflicht, durch fremde Hilfe das zu erwirken, was sie selbst zu thun nicht im Stande sind; denn auch für sie steht geschrieben (Jac. IV, 17): „Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi.“ Amberger: ³⁾ „Jeder, welcher in das Gebiet der Liturgie eintritt, ist ebenso verpflichtet, den Choralgesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und ebenso im Sinne der Kirche zu

geben, welche selbst nichts von ihm wissen, und desswegen, wie auch wohl zuweilen aus anderen Gründen, gar keine Autorität besitzen, wodurch dann die Gesangstunde zur Erholungs- und Belustigungsstunde gemacht wird. Man ist gern zufrieden, wenn die Zöglinge die Collekten, Präfationen etc. nothdürftig absingen, und das Gloria, Ite Missa est etc. intoniren können, wohin es viele doch nicht einmal bringen!“

¹⁾ Aphorismen über kath. K. M., Prag, Bellmann.

²⁾ Archäolog. liturg. Lehrbuch des greg. K. G. Münster, Coppenrath.

³⁾ Pastoraltheologie, II. Band von S. 216—34 enthält beherzigenswerthe Motive, den liturg. Gesang mit Liebe zu pflegen. Auch der Hirtenbrief des sel. Bischofes Valentin von Regensburg in Betreff der K. M. muss hier erwähnt werden, besonders aber Lüft's Liturgik, II. Band. Auch Meister schreibt in seinem Werke „das kath. deutsche Kirchenlied“: „Der kirchl. Gesang ist ein wesentlicher Theil des Cultus; die Geschichte desselben ist ein Stück Kirchengeschichte; Kenntniss desselben in seiner kirchengeschichtlichen und liturgischen Bedeutung ein Theil der theologischen Wissenschaft.“

singen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein.“ „Ob auch nicht Jeder jenen wundervollen Einklang des Tones und der zartesten Bewegungen im Herzen der Kirche zu suchen und zu erkennen vermag, so ist es doch Pflicht eines Jeden, mit heiliger Freude auf diese Gesänge der Kirche zu achten, nicht mit Gleichgiltigkeit darüber sich wegzusetzen, nach ihrer Wahrheit und Schönheit und Macht zu suchen, und nicht vielleicht durch Versäumniss der nothwendigen Uebung oder durch Hudelei sich zuletzt jeden Gefühles selbst zu berauben. Jeder soll die Schönheit des Choralen immer tiefer zu fühlen trachten, damit er auch mit Andacht ihn singen möge.“ „Wende nicht ein, dass das Volk davon wenig verstehe; du singst im Namen der Kirche zur Verherrlichung ihres ewigen Bräutigams; aber du darfst auch glauben, dass durch erhebenden Gesang die Gemüther der Gläubigen wunderbar ergriffen werden.“

Andererseits sind für Cleriker folgende Aussprüche beherzigenswerth: „Der Singende soll ein Mann des Gebetes und der That sein. — Bernardus: ¹⁾ „Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suae modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiae, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant, tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant, ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam.“ „Viros decet virili voce cantare, et non more foemineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam.“ Der Ausdruck „castigatio vocis“ bei der Subdiakonatsweihe (Humerale) kann wohl auch in diesem Sinne verstanden werden! Instit. Patr.: „Nec volubilitate nimia confundenda quae dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimiae tarditatis.“ — Jerôme de Moravie: ²⁾ „Nunquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediate, quod est cantare.“ —

¹⁾ Bei Bona, Div. Psalm. cap. XVII., de cantu Eccles. §. V.

²⁾ Bei Coussemacker, Script.

Bona: „Receptum a majoribus cantum integrum oportet, et illibatum custodire, ne si semel aberrare coeperimus a semitis antiquis, quas posuerunt Patres nostri, paulatim inconsultis emutationibus religionis integritas destruat.“

„Denique damnati sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis praetendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia, et propriae salutis incuria. Non enim considerant, quod, qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum aedificatione, Angelos laetitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiae beneficiis se reddunt indignos. Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel praemium erit carmen aeternum.“

§. 44. Für Dirigenten.

Dem Dirigenten, der leitenden Seele des Chores, obliegt die strenge Pflicht, die Sänger im Vortrage des Choralgesanges durch Wort und Beispiel zu belehren, und seine ganze Aufmerksamkeit einer sorgfältigen Ausführung desselben zu schenken. Natürlich muss die erschöpfende theoretische und praktische Kenntniss der alten Tonarten und Choräle vorausgesetzt werden, weil ja die Seele einen Leib braucht; doch würde der Leib ohne Seele starr und todt sein.

Näher lassen sich die Pflichten des Dirigenten in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Er muss die Sprache der Kirche, die lateinische nämlich, verstehen, da alle liturg. Gesangstexte in dieser Sprache verfasst sind. Das beste Verständniss des Textinhaltes, den richtigsten Ausdruck der Melodie nach Erforderniss und Zusammenhang der liturgischen Handlung vermittelt freilich die eigene, gewöhnliche

Kenntniss der lateinischen Kirchensprache,¹⁾ wo aber diese mangelhaft oder gar nicht sich findet, muss jedenfalls eine Uebersetzung nachhelfen, wenn auch durch dieselbe nicht so fast der richtige Sinn der einzelnen Worte, sondern vielmehr der Textinhalt im Allgemeinen vermittelt wird. Auch muss verlangt werden, dass der Dirigent den Kirchenkalender, das Directorium, lesen könne und verstehe, weil sonst die vorgeschriebenen Choralgesänge nicht einmal zu finden, noch weniger nach Vorschrift auszuführen sind. Den Sinn der Worte im Einzelnen und Ganzen wird der gewissenhafte Dirigent seinem Sängerchore deutlich machen, und die Beziehungen zwischen Wort, Ton und Handlung demselben nahelegen.

2) Durch das theilnehmende Mit- und Durchleben des Kirchenjahres wird der Katholik in eine eigenthümliche religiöse Stimmung versetzt, und erhält jenen kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht. Diesen Geist muss der katholische Dirigent haben, er muss das ganze kirchliche Leben gleichsam mitleben, um der Stimmung und dem Geist der Kirche gerecht werden und wahren Ausdruck geben zu können.

3) Die Festzeiten²⁾ sollen den Vortrag des Choralgesanges bald mehr bald weniger in Bezug auf Intonation, Rhythmus, Schwungkraft, Majestät, Würde und Erhabenheit beeinflussen. Bei höheren Festen wird sich selbst der Psalmengesang dem melodischen Gesange nähern, während derselbe bei geringeren Festen durchgängig recitirend, schneller und tiefer sein soll. Selbst der eigentliche melodische Gesang darf dann rascher vorgetragen

¹⁾ Ganz willkommen dürfte allen, die ein Verständniss der lat. Sprache anstreben, ohne humanistische Studien gemacht zu haben, die „fassliche und prakt. Grammatik der kath. Kirchensprache“ von Dr. Dom. Mettenleiter sein. Regensburg, Böseneker. 1 fl. 30 kr.

²⁾ Die Inst. patr. unterscheiden dreierlei Festzeiten. Bei grossen Feierlichkeiten müsse man mit ganzem Herzen, mit ganzer Stimme und aller Begeisterung singen, an Sonntagen und Festen der Heiligen, viel gelassener; an gewöhnlichen Tagen aber müsse der Vortrag so eingerichtet werden, dass Alle noch andächtig psalliren und sorgfältig singen können, ohne Stimmgeräusch, mit Hingebung ohne Fehler (cum affectu absque defectu).

werden. Bei Trauergottesdiensten ist die Stimme gedämpft, aber deutlich, die Tonlage tiefer, doch nicht trostlos.

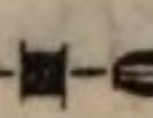
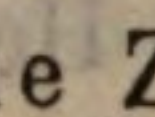
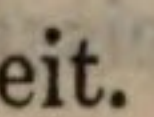
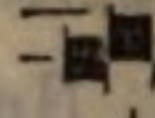
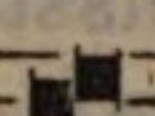
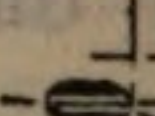
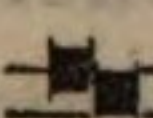
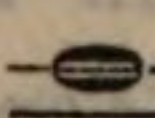
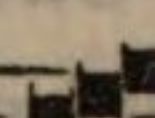
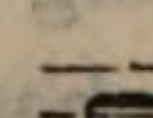
4) Die Tonart, ihr Umfang, ihre Eigenthümlichkeiten sollen am vorliegenden Choralgesange erklärt werden, damit der Charakter der einzelnen modi möglichst treu erkannt und wiedergegeben, die Sänger aber befestigt werden, ohne Schwanken und Zaudern ungewohnte Intervalle, melodische oder rhythmische Schwierigkeiten sicher und schnell zu überwinden und zu beherrschen.

5) Im Einverständniss mit dem Organisten Sorge der Dirigent für eine richtige Tonlage (Höhe oder Tiefe). Da beim Choralgesang hohe und tiefe Stimmen meist gemischt sind, sollen die Gesänge so eingerichtet resp. transponirt werden, dass es jedem Einzelnen möglich ist, dieselben mit gleichmässiger Kraft und ohne besondere Anstrengung auszuführen. „Der Gesang soll nie zu tief angestimmt werden, denn das heisst Heulen; auch nie zu hoch, denn das heisst Schreien; sondern in mittlerer Tonhöhe, denn das heisst Singen.“¹⁾ Die Abtheilung des Chores in Halbchor, Cantores, Knaben- und Männer-, obere (Sopran, Tenor) oder untere (Alt, Bass) Stimmen, und der Wechsel zwischen diesen, sowie die Vereinigung Aller oder Einzelner von Zeit zu Zeit, bringt ein reges, reiches Leben in den Choralgesang und löst viele Schwierigkeiten, die beim steten Gesange des ganzen Chores unvermeidlich wären. Die einzelnen sich folgenden Choralgesänge sollen durch Transposition annähernde Tonlage und Klangfarbe erhalten.

6) Der Dirigent muss demnach die Kraft und Tüchtigkeit seiner Sänger gut kennen, und darf nur solche zulassen, die mit den Principien und der Ausführung des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, gesunde, ordentliche Stimme, gute, reine Aussprache etc. besitzen. Wer überhaupt nicht singen kann, soll auch nicht singen. Denn der leichtfertige Satz: „Für den Choral ist Alles gut“ zeigt von ebenso grosser Unwissenheit als thörich-

¹⁾ Siehe oben S. 156. Note 2 den lat. Text,

ter Verachtung der Kunst und unverzeihlicher Impietät gegen die heil. Gesänge der katholischen Kirche. Jugendliche, begeisterte Sänger neigen von Natur aus zu einer höheren Tonlage hin, und es ist bei ihnen, wenn die Höhe überhaupt angemessen ist, weniger ein Detoniren zu befürchten; sollte diess aber dennoch eintreten, so ist es Aufgabe des Dirigenten, die Sänger ohne Verzug, aber auch ohne lästige Störung (etwa durch stärkeren oder rascheren Stimmeinsatz) auf den normalen Ton zurückzuführen.

7) Die Länge und Kürze der Silben ist wohl zu beachten, denn der wechselnde Rhythmus, die taktlose Freiheit, ist eine Hauptzierde des gregorian. Choralgesanges. Niemals aber darf diese Länge und Kürze der Töne nach einem Gesetze des mechanischen Taktpendels bestimmt werden. Das freie Directionsmaß ist die , eine Zeit, d. h.: die mit ihr verbundene Textsilbe gilt eine Zeit.  ( ) zwei Zeiten.  zu singen, wie die Triole im modernen Gesange,  = ,  = ,  =  etc. siehe §. 5. Markirte und sichere Handbewegungen sollen die Sänger anweisen, die einzelnen Töne und Tonfiguren, Wörter und Sätze im Wechsel von schnellerem oder langsamerem Vortrag zu einem vollkommenen Ganzen zu verbinden.

8) Vom Dirigenten hängt auch theilweise die Gliederung des Gesangsstückes nach Abschnitten, Sätzen, Perioden ab. Das Athemholen richte sich nach den Worten, für Pausen sind die Unterscheidungszeichen der beste Platz. Die Silben der Wörter sollen stets verbunden werden. Treffen aber dennoch so viele Noten auf eine Silbe, dass sie ohne Unterbrechung nicht wohl gesungen werden können, so ist es Sache des Dirigenten für den ganzen Chor eine passende Stelle zum Athmen anzugeben. Hier ist auch das richtige Masshalten im schnellen und langsamen Vortrag in Erinnerung zu bringen, diese goldene Mittelstrasse. Bei einer geringen Anzahl von Sängern hat der Dirigent das hastige Eilen, bei einem grossen Chor den schleppenden Gesang

zu verhindern. In jedem Falle leidet die richtige, deutliche Aussprache, und der schöne reine Ton: durch diese Mängel aber wird der Choralgesang nur verächtlich und lächerlich. Uebrigens ist es zweckdienlich und wünschenswerth, den Vortrag in der Regel etwas lebhaft, leicht, frisch, ja oft feurig, schwunghaft jedesmal, zu wählen und sich dem häufig anzutreffenden langsamen ja mitunter langweiligen Choralgesange nicht anzuschliessen, weil durch letztere Unsitte eine sehr unerquickliche Klangfarbe erzeugt, und gerne von Stufe zu Stufe detonirt wird.

9) Der Dirigent bestimme auch den Grad der Stärke oder Schwäche des Tones, die Steigerung oder Mässigung der Stimme bei den einzelnen Gliedern oder Sätzen. Der Wechsel von *p*, *f*, *cresc.* ist nicht zu verwerfen, soll aber nicht so bindend eingeschult und streng bezeichnet, oder gar durch Schriftzeichen fixirt werden, weil eingelernte Effekte und Phrasen gar oft abstossen, und ihren Reiz verlieren. Die kürzeren Noten lasse er sanfter singen als die übrigen; bei grösseren Intervallen sehe er auf sichere Intonation; Einklang, grosse Terz, Quint vertragen mehr Kraft und Nachdruck als Halbton, kleine Terz, Quart etc.

10) Aus all dem Gesagten erhellt aber unstreitig die Pflicht der gewissenhaftesten Pflege steter Vorübung. Wenn der Dirigent seine Sänger nicht durch Proben vorbereitet und wach erhält, sondern Alles dem guten Glück, der längeren Beschäftigung und dem Vertrautsein mit der Sache überlässt, so wird und kann er nie Segen und Erfolg beim Choralgesang haben. Gerade der Choralgesang muss mehr als jeder andere fleissig einstudirt und oft durchgegangen werden, wenn sein Vortrag entsprechend sein soll, denn „der Choral ist, wie jene grossen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeit, sondern ernsteren und tieferen Studiums in Geist und Herz.“¹⁾

Durch die einmalige Vor- und Durchführung wird er nicht geeigenschaftet, um bei allen Gesangsausführungen während des

¹⁾ Amberger l. c. S. 232.

öffentlichen Gottesdienstes sich als wirksam zu erproben. Daher muss die Vor- und Durchübung eine stets wiederkehrende sein, die sich nicht nur auf einzelne Gesangsschüler erstreckt, sondern sich bei grossen Chören über alle gesangsfähigen Individuen ausdehnt, und mit ihnen die Gesänge vielmals wiederholt. Ein gründlicher, ununterbrochener Unterricht ist der Träger eines guten, natürlichen, leichten, schwunghaften, sicheren, würdevollen, erbauenden, allgemeinen Gesanges. Aut Caesar, aut nihil!

§. 45. Für Organisten.

Die Andeutungen, welche im vorigen §. für Dirigenten gegeben wurden, gelten in gleichem Masse für Organisten, besonders wenn beide Aemter, wie häufig der Fall, in einer Person vereinigt sind.

„Der Organist soll die Sänger leiten, ihnen den Vortrag erleichtern, und durch reines, korrektes und sicheres Spiel den Choralgesang tragen, dessen Bewegung ordnen.“

Durch Anerkennung der Orgel als kirchliches Instrument ¹⁾ wurde auch in mancherlei Verordnungen ²⁾ die Zeit und Weise des Orgelspiels geregelt. Aus diesen Verordnungen, sowie der Natur der Sache ergeben sich nachstehende Punkte zu ernstlicher Erwägung:

1) Der accentus des Priesters und Clerikers soll nicht mit der Orgel begleitet werden, ³⁾ auch während der heil. Wandlung soll die grösste Stille und Andacht herrschen. ⁴⁾ Die ganze Ad-

¹⁾ Bened. XIV. Bullar. magn.; Conc. Mediol. I.: „Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua et reliqua musica instrumenta excludantur.“

²⁾ Vergl. Cærem. Ep. L. I. cap. 28, S. R. C. Decr. auth., alle Rubricisten, besonders aber die Zusammenstellung „der kirchl. Verordnungen über den Gesang und das Orgelspiel bei der feierl. heil. Messe“ von Smeddink im II. Jahrg. der Caecilia 1863.

³⁾ Hiemit fallen die unzähligen Missbräuche, welche von Geistlichen und Organisten bei diesen Gesängen (besonders Praefationen und Pater noster) verübt werden, von selbst weg.

⁴⁾ Das Cærem. Episc. (aus dem Anfange des 17. Jahrh.) und Provinc. Concilien reden wohl von ganz leisem Orgelspiel während der hl.

vent- und Fastenzeit (vom Aschermittwoch bis zum Gloria des Charsamstages) hat die Kirche bei der Messe und dem Officium ein gänzlichliches Schweigen der Orgel angeordnet. Ausgenommen sind: der 3. Advent- (Gaudete) und 4. Fastensonntag (Laetare), sowie die gottesdienstlichen Verrichtungen an allen Festen in dieser Zeit, die von der Kirche feierlich begangen werden, wie Mariä Verkündigung etc., ferner die feierlichen Votivmessen und das Kyrie und Gloria am Gründonnerstag. Ausser den angeführten Zeiten und Fällen kann die Orgel sowohl als selbstständiges, als begleitendes Instrument gespielt werden. „Wenn auch die citirten Beschlüsse und Befehle für uns nicht eine gesetzlich bindende Kraft haben, so müssen sie doch mehr als für veraltete Aussprüche angesehen werden. Sie sind noch immer ein reiner Spiegel, wenigstens der Wünsche unserer heiligen erleuchteten Kirche. ¹⁾“

2) Der Organist hat bei dem Stimm- und Registerwechsel nach Erforderniss zu wählen, und Bedacht zu nehmen, dass der Choralvortrag mannigfaltig mit Schatten und Licht bereichert werde. Die Aufgabe der Orgel als Dienerin und Führerin des Gesanges schliesst den schlimmen Wahn, eine tüchtige Wirkung hänge von einem gewaltigen Sausen der Melodie und Harmonie ab, gänzlich aus, weil ja durch solches Uebermass das Verständniss des Textinhaltes ganz oder theilweise unmöglich wird. Der sinnige Organist umflort den Choralvortrag „bald mit dem leisen Hauche und sanftesten Gelispel, bald mit dem würdevollen Ton, der sich feierlich ernst erhebt und zur Harmonie gestaltet, deren Zusammenklänge immer stärker ertönen, bis das Lob Gottes einem Riesenstrome ähnlich dahin braust zur Erhebung, Erbauung und Beruhigung der betenden Christen.“

Ob drei- oder vierstimmig, in enger oder weiter Harmonie begleitet werden solle, richtet sich nach dem Sängerchor, dem

Wandlung, aber die Ansicht, dass bei diesem feierlichen Momente auch das geringste unpassende Orgelspiel stören könnte, ist am zahlreichsten vertreten.

¹⁾ Smeddink, a. a. O. S. 25.

vom Dirigenten angeordneten Wechsel, der Festzeit, dem Textinhalt, der Tonlage, und bleibt meistens dem Ermessen eines denkenden Organisten überlassen.

3) Die richtige Intonation hängt vielfach vom Organisten ab. Stimmt der Priester den Choralgesang an, so ist es wünschenswerth, dass sein Gesang mit dem des Chores in gleicher Tonhöhe erklinge, dass Priester und Gemeinde, Hirt und Heerde im Preise Gottes vollkommen übereinstimmen. Der Organist soll daher in jenem Tone schliessen, in welchem der Priester fortzufahren hat, oder er kann mit leisen Registern den passenden und gewünschten Ton angeben.

Auch auf die Reinheit des Tones kann der Organist durch entsprechende Transposition, schärfere doch nicht störende Registrirung und engere Harmonielage mit Erfolg einwirken.

4) Es ist nicht zu läugnen, dass der Sprachaccent, bei aller möglichen Anstrengung und Kunst ihm nachzugehen, der Natur des Pfeifen- und Tasteninstrumentes widerspricht, dass manche rhythmische Melodieführungen oft unvermeidlich harte Harmonieführungen hervorrufen, dass gerade in der Frage von der Harmonisation der Kirchentonarten und gregorianischen Gesänge grosse Meinungsverschiedenheiten unter den kathol. Musikern herrschen, — diess sollte aber keinen Freund kathol. Kirchenmusik entmuthigen, oder auf den Gedanken bringen, jede Art von Harmonisirung des gregorian. Chorals sei unpassend, vielmehr müssen diese und noch mehr Schwierigkeiten zu gründlicherem Studium und tieferer Durchführung des Wesens und der Unterschiede der alten Harmonielehre im Vergleiche mit der neuen anregen und begeistern. Möchten die Gläubigen in allen kathol. Kirchen mit Bona ausrufen können und müssen: ¹⁾ „Der harmonische Klang der Orgel erfreut die traurigen Gemüther der Menschen und erinnert an die Freuden der himmlischen Stadt, spornt die Trägen, erquickt die Eifrigen, ruft die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung.“ Jedenfalls schwebe dem

¹⁾ Bona, div. psalm. c. 17, §. 2. ad finem.

kath. Organisten stets die Mahnung des nämlichen Cardinals vor Augen: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüth durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben.“

§. 46. Für Sänger des greg. Chorals.

Die Ausbildung für den Choralgesang unterscheidet sich in vielen Punkten von der im figurirten oder harmonischen Kirchengesang. Der Rhythmus des gregor. Chorals, in seiner Bewegung dem Sprachaccent sich anschliessend, der Schatz seiner köstlichen Melodien, die einem modern gebildeten Sänger oft unausführbar scheinen, bieten für jede Stimmgattung Aufgaben von solcher Schwierigkeit dar, dass kein sonst technisch gut geschulter Sänger ohne nähere Vorbereitung und tiefere Kenntniss des Tonsystems dieselben schon anfänglich und beim ersten Versuch, sondern erst nach entsprechender specieller Ausbildung lösen wird. Wie schon gute Aussprache, so setzt der gregor. Gesang noch mehr feinen Sinn, Auffassung und ein sorgsam gebildetes Organ voraus. Treffend bemerkt Filitz: ¹⁾ „Die weit combinirtere Aufgabe des kathol. Liturgen und daneben des Choralisten ringt mit ungleich grösseren Schwierigkeiten, („als die unserer protestantischen Kirchen“): nothwendig ist also der zweckmässige, wenn man will, kunstmässige Vortrag der betreffenden Formen, besonders im genügenden Zusammenwirken des Personals, nur selten eine wirklich vorzügliche Leistung. Von Zeit zu Zeit ist es darum auch immer wieder nöthig geworden, dieser Aufgabe von neuem eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen, sie in den Lehrplan des kathol. Geistlichen aufzunehmen, den Choralisten zu seiner vorgängigen Ausbildung in Schule zu nehmen: so dass zu den zeitweiligen Ausstellungen auch die Caricatur des schulmässigen Exercitiums, namentlich gewaltthätiger Kräftigkeit,

¹⁾ Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik. München, Keyser.

gelegentlich auch des sentimentalen Ausdrucks zu rechnen ist. Das Bedürfniss einer unausgesetzten Beaufsichtigung zeugt nur um so mehr für den hohen Werth und Gehalt dieses Instituts.“

Ja gewiss, wer Choral singt, sollte vorher eine tüchtige Schule durchmachen können, wenigstens an Orten, wo ähnliche Forderungen nicht zu den Unmöglichkeiten gehören, an Cathedralen, Seminarien etc. Wer dann jeden Choralgesang korrekt, rein und tadellos executirt, darf sich für jede Art von Kirchen- gesang befähigt halten.

Uebrigens lassen sich die Pflichten des Choralisten in einem Satze zusammenfassen: „Er folge aufs genaueste und sorgfältigste den Winken, Worten, Befehlen und Andeutungen des Dirigenten, auch wenn es gegen seine bessere Ueberzeugung sein sollte.“ Diese strenge Unterwerfung, einem echten Musiker und Sänger gar nicht schwer, soll aber nicht nur aus Ordnungsliebe, sondern vor Allem aus demüthigem Sinne entspringen. „Beim Gesange, sagt der hl. Ambrosius,¹⁾ ist Bescheidenheit die erste Regel; sie mässige den Ton, dass nicht zu starke Stimme das Ohr beleidige.“ — Die echte Begeisterung für das Haus des Herrn wird sich aber nicht begnügen, das Vorgelegte mit Fleiss zu singen, sondern trachten, dass schon in der Vor-²⁾ und Durchübung Sinn, Bedeutung und Zusammenhang des betreffenden Choralgesanges erschlossen, sowie Zweck und Geist der Kirche bei jedem einzelnen liturgischen Akt klarer erkannt werde. „Wer wird das wundersame Lied der Kirche nachsingen können, ohne von ihrem Geiste durchdrungen zu sein? Daher muss, wer die Gesänge der Kirche singen will, mehr und mehr in sich selbst erfahren und erkennen, welches die Gefühle seien, die in jeglicher Feier wie aus dem Herzen der Kirche durch sein Herz und seinen Mund übergehen sollen in die Herzen Aller, um in Allen die Eine Liebe zu erwecken; nur so wird er den Choral mit wah-

¹⁾ Ambrosius. De offic. ministr. L. I. c. 18.

²⁾ „Das erste Erforderniss ist, dass der vorzutragende Gesang fleissig von Allen vorher durchgesehen werde,“ sagt ein alter Theoretiker, Jérôme de Mor. bei Coussemacker.

rem Verständniss vortragen können.¹⁾“ Was bei einem herzergreifenden, wolkendurchdringenden Choralgesang nothwendig ist, ist ein glaubensvolles Herz, und heiteres²⁾ Gemüth, ein gesammelter³⁾ Geist, eine andachtsvolle Seele, aufrichtiges Gebet⁴⁾ und der Wille, Alles zur grösseren Ehre Gottes zu thun.⁵⁾

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über Jene, die mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit alle Regeln des Gesanges wegwerfend nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern, den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen die Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchdringende Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Gemeinen ihn niederdrückend durch stossendes Schreien, durch verkehrte und niedere Aussprache der Vokale, oder durch Annahme verschiedener Manieren.“⁶⁾

¹⁾ Amberger l. c. S. 231.

²⁾ „Keine Note kann etwas taugen, die nicht aus fröhlichem Herzen kommt. Desshalb können melancholische Leute wohl schöne Stimmen haben, können aber nicht schön singen“ behauptet Jer. de Mor.

³⁾ Während ihr singt, sollt ihr an Nichts denken, als an das, was ihr singt! Bernhard.

⁴⁾ Ich kann nicht umhin, hier ein Gebet anzuführen, das in einem alten im Kloster Seeon 1434 geschriebenen (jetzt Eigenthum der hiesigen Kreisbibliothek) prachtvollen Psalterium am Anfange unter der Aufschrift „Oratio super psalterium in die Parasceves“ steht: „Deus omnipotens redemptor mundi, qui pro salute humani generis in hunc mundum venisti, peccatores redimere pretioso sanguine tuo: exaudi orationem meam, per quam ego indignus peccator te deprecor, ut psalmi, quos cantabo, digne intercedant apud te pro peccatis meis. Creator mundi, cunctipotens Deus, spes ardentibus, gloria resurgentibus, suppliciter per hos psalmos clementiam tuam imploro, quos pro salute vivorum sive defunctorum decantabo, ut per eos a perpetuis eripias tormentis et praemium aeternae beatitudinis concedas. Per Christum Dominum nostrum. Amen.“ Jedem Sänger bei jedem liturgischen Gesange zu empfehlen!

⁵⁾ „Wenn du beim Gesange Erbauung der Zuhörer suchest, wirst du um so mehr erbauen, je mehr du die Eitelkeit fliehst.“ Bonaventura.

⁶⁾ Amberger l. c. S. 233.

„Redet mit einander in Psalmen, in Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in eueren Herzen.“
Eph. V, 19.

II. Kurze Winke über Vortrag

a) des lyrischen Gesanges und der freien Prosa.

§. 47. Messgesänge. Te Deum. Exultet.

Die wechselnden Gesangsstücke ¹⁾ unterscheiden sich von den stehenden ²⁾ durch eine reichere Gesangsweise und ihren den verschiedenen festlichen Veranlassungen entsprechenden Inhalt. Sie sind für einen wohlgeübten Chor berechnet, da die oft künstliche Modulation und die Mannigfaltigkeit der rhythmischen und melodischen Wendungen durch ungeschulte Sänger nicht zum Ausdruck und Verständniss gebracht werden könnte.

Die Ausführung der wechselnden Gesänge ist freilich an vielen Orten seit langer Zeit nicht mehr üblich, und man legt den Hauptnachdruck auf die stehenden Gesänge; diese Vernachlässigung ist aber auch einer der vielen Missstände in unserer Kirchenmusik, „ja ein Hauptgrund, warum die kirchliche Figuralmusik der späteren Zeit mit dem Cultus der Kirche nicht mehr zusammenhängt, vielmehr demselben feindlich gegenüber steht.“ ³⁾ Man halte nur an dem unstreitig richtigen Grundsatz fest: „Die Kirchenmusik darf beim liturgischen Gottesdienste nur die Gesänge vortragen, welche die Kirche vorgetragen haben will, und sie darf diese Gesänge auch nur in der Form vortragen, welche die Kirche für dieselben festgestellt hat,“ und man wird vor vielen Verirrungen und Willkürlichkeiten bewahrt bleiben.

Dieses vorausgeschickt, lässt sich der Vortrag der wechselnden und stehenden Gesänge bei der hl. Messe („des lyrischen Gesanges und der freien Prosa“) in folgender Weise ordnen:

¹⁾ Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium und Communio.

²⁾ Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei.

³⁾ Stein l. c. S. 33.

1. Der Introitus wird in der hl. Advents- und Fastenzeit, sowie im Laufe des Jahres in simplicibus et ferialibus diebus nur von einem Cantor, in festis semid. und dupl. und in Dominicis von zwei Cantoren, in festis solemnibus aber von vier Cantoren intonirt, und vom Chore bis zum Psalmvers fortgesetzt. Die erste Hälfte des Psalmverses tragen 1, 2 oder 4 Cantoren allein vor, und der Gesamtchor antwortet mit der zweiten Hälfte. In gleicher Stufenordnung singen die Cantoren den halben Vers „Gloria Patri,“ der Chor den Schluss „Sicut erat,“ worauf die Cantoren den Anfang des Introitus nochmal intoniren, und der Chor denselben zu Ende singt. Die Gesänge des Chores werden von der Orgel begleitet.

Auch bei dem Introitus der Todtenmesse wird die hier bezeichnete Vortragsweise eingehalten.

2) Sollte die Tonart des Introitus mit der des Kyrie übereinstimmen, so folgt letzteres unmittelbar auf den Introitus. Ausserdem kann ein überleitendes Zwischenspiel, selbstverständlich nur im Geiste oder in der Weise des Cant. Greg., die Tonart und Tonlage vermitteln.

Beim Kyrie bietet sich dem Dirigenten und Organisten der reichste Wechsel dar: a) zwischen den Cantores und dem Chore, sowie umgekehrt. Bei der 9. Anrufung vereinigen sich beide Theile. b) Die beiden ersten Anrufungen können vom wechselnden Chore allein, die 3. aber jedesmal von beiden Wechselchören zugleich gesungen werden. Es kann ferner c) die 1. und 3. Anrufung von beiden Chören gemeinsam, die 2. aber nur von einem schwächeren Chor (etwa den besten Choralisten) allein vgetragen werden, d) die 1. und 9. Anrufung von beiden Chören zugleich, die 3. und 6. vom ersten Chor, die 2., 5. und 8. abwechselnd von Tenor- und Bassstimmen als Solo, oder e) die 1., 4. und 7. vom ersten Chor, die 3. und 6. vom zweiten, die 2. von Sopran-, die 3. von Altstimmen allein, die 8. von beiden (Sopran und Alt), die 9. von den Gesamtchören gesungen werden.

Aehnliche Schattirungen und Combinationen lassen sich noch viele mit Erfolg anwenden, müssen aber immer genau und verlässlich angegeben, anfangs sogar einexercirt werden.

Dem Organisten ist gleiche Mannigfaltigkeit für zweckmäßigen Registerwechsel dargeboten.

3) Ohne Vor- oder Zwischenspiel wird das Gloria nach der treffenden Intonation des Priesters ¹⁾ zu Ende gesungen. Der Vortrag desselben kann geschehen: a) von abwechselnden Chören, b) im Wechsel mit den Cantoren und dem Gesamtchor, sowie umgekehrt, c) im gegenseitigen Wechsel und Verbinden beider Chöre als Tutti mit der Abwechslung von Cantoren für Tenor und Bass, oder auch Sopran und Alt als Solo, oder Sopran, Tenor und Alt, Bass als Solo etc.

Bei diesem Wechselvortrag ist das Merkmal zum Wechseln der Schluss des Redesatzes. Durch sichere Ausführung der angedeuteten Vortragsarten gewinnen die ohnediess lebendigen Tonfortschreitungen des englischen Lobgesanges noch an Ausdruck und Feuer. Man hüte sich aber, die vorgeschlagenen Abwechslungen immer und ohne Grund und Vorsicht anzuwenden, und dringe auf bestmöglichen Fleiss bei Ausführung dieser enge sich anschliessenden und verbindenden Choralgesangssätze.

4) Hier muss auch der ambrosianische Lobgesang, das „Te Deum laudamus,“ eingereiht werden. „Dieser Gesang, sagt Baini, wird in der Kirche auf zweierlei Weise gesungen: es werden nämlich die Verse abwechselnd vom Chore und den Cantoren, oder von den Cantoren und dem Volke (Gesamtchor) gesungen,“ — oder (setzt das Enchiridion [r. Orgelbegleitung] hinzu) „vom Chor gegen Chor.“ Es kann hier auch der gleiche Wechsel wie beim Gloria stattfinden. Bei den Worten: „Pleni sunt coeli“ und „Te ergo quaesumus“ vereinigen sich aber bei jedem Vortrage sämtliche Sänger und Chöre, und tragen erstere Stelle mit

¹⁾ „Nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen.“ Ambros, Gesch. der Mus., II. Bd. S. 68.

grosser Macht, letztere ruhiger, langsamer und flehender vor. Bei dem Schlussworte: „In te Domine“ vereinigen sich sämtliche Stimmen zum letztenmale, um den feierlichen Lobgesang wie aus einem Munde zu Ende zu bringen.

Beim Gloria und Te Deum begleitet der Organist alle Sätze, die von einem oder beiden Chören vorgetragen werden mit der Orgel. Bei Begleitung der verschiedenen Abwechslungen öffnet sich dem Organisten ein weites Feld, durch Schatten und Licht, einfachere und polyphone Harmonieen, stärkere oder schwächere Registrirung Mannigfaltigkeit in die einfach erhabenen, unübertrefflich schönen, ewig grossartigen Lobgesänge zu bringen, Sänger, Chöre und Volk mit unbezwinglichen Banden zu fesseln.

5) Der Vortrag des Graduale erfordert sehr befähigte und gewandte Sänger, und selbst diese müssen sich bemühen, die eigenthümlich schwierigen Tonfiguren und Rhythmen auf das fleissigste zu studiren, und stets zu üben. Für minder begabte Sänger ist aber sorgfältiges Studium, Ueben, Eindringen und Erkennen „eine doppelte Pflicht, und das einzige Mittel, durch einen sicheren, geistig erfassten, feurigen und schwunghaften Vortrag gerade dieser Gesangsgattung das für so viele verschlossene kirchliche, musikalische und symbolische Siegel der Wahrheit sich und anderen zu eröffnen.“ — Die Cantoren wechseln mit dem Chore in der Weise, dass 1, 2, oder 4 Cantoren, je nach der Festzeit, (siehe S. 169) den Anfang der Melodie intoniren, worauf der Gesamtchor den Satz bis zum Verse singt. Die erste Hälfte des Verses tragen die Cantores vor, der Chor antwortet mit der zweiten Hälfte. Gleiche Ordnung befolgt das Graduale in Missa Defunctorum.

Dem Graduale folgt (ausser von Septuagesima bis Sabb. sanctum) der Alleluja-Gesang, eben so reich, mannigfaltig und charakteristisch, wie der des Graduale. Je nach der Feier und Festzeit sind Text und Melodie mehr oder minder ausgeführt.

Das erste Alleluja intoniren 1, 2 oder 4 Cantoren, das zweite singt der Chor. Die Cantoren tragen dann die erste Hälfte des Verses allein vor, und der Chor schliesst sich mit der

zweiten Hälfte an. Am Ende des Verses folgt nochmals ein Alleluja.

Tritt der Tractus an die Stelle des Alleluja, so sind die Schwierigkeiten noch grösser, die Forderungen unverdrossenen Fleisses und ernstlicher Sorgfalt noch dringender. Beim Gradual- und Alleluja-Gesang werden die Gesangssätze des Chores mit der Orgel begleitet.

6) Die Melodien der 5 Sequenzen bilden durch ihre einfachen Tonfortschreitungen einen förmlichen Gegensatz zu den weitumschreibenden Melodiefolgen des Graduale, Alleluja und Tractus. In der Regel trifft auf jede Silbe eine Note, und diese gemessene Melodieführung sichert ihnen selbst bei schwächer besetztem Sängerchore eine effectvolle Wirkung. Ihre Vortragsart ist der des Gloria ähnlich, das Merkmal zum jedesmaligen Wechseln der Abtheilungen ist aber hier der Schluss der Textstrophe.

Sämmtliche Sequenzen werden mit der Orgel begleitet.

7) Der glaubensfesten Intonation des Credo durch den Priester folgen die übrigen Textworte in höchst einfachen Melodiesätzen, die entweder ohne Wechsel nur von den Cantoren oder dem Chore allein, oder mit Anwendung des beim Gloria angegebenen Wechsels ausgeführt werden. Die Melodie wäre vorzüglich geeignet, von allen Anwesenden einer noch so grossen gottesdienstlichen Versammlung vorgetragen zu werden.

Wird das Credo ohne Orgelbegleitung gesungen, so muss der Vortrag etwas beschleunigt werden. Die Registrirung der Orgel geschehe mit sorgfältiger Rücksicht auf die gewählte Vortragsweise.

8) Die gregorianische Melodie des Offertoriums wird von 1, 2 oder 4 Cantoren intonirt und bis zum Schlusse des ersten Text- und Melodiegliedes gesungen, worauf der Gesamtchor die Melodie weiterführt und feierlich schliesst. Dieser Choralgesang wird gerne ohne Orgelbegleitung vorgetragen.

Wo jedoch sogenannte „Einlagen“ beim Graduale und Offertorium einer sonst gregorianisch gesungenen Messe in harmoni-

scher Bearbeitung ausgeführt werden, ist, den Vorschriften des Missale gemäss, der für das Fest treffende Text zu wählen.

9) Die Praefatio wird durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) eingeleitet.

Von W. A. Mozart erzählt man den jedenfalls sehr bezeichnenden Ausspruch: „er würde seinen ganzen Ruhm hingeben, wenn er der Komponist einer einzigen Praefation wäre.“

Dr. Dom. Mettenleiter sagt¹⁾ in seinen Aphorismen über den Cant. greg. von dem Gesang der Praefation und des Pater noster Folgendes: „die Gesangsweisen der Praefatio und des Pater n. sind das allerherrlichste, was in Tönen je geschaffen wurde und werden konnte. Wir haben sie schon tausendmal gesungen oder gehört, und als wir sie aufs Neue tausendmal sangen und hörten, da waren wir keineswegs ermüdet; nein unsere Rührung hat sich mit jedemmale gesteigert, wir vernahmen stets etwas noch Ungehörtes, wir lernten immer etwas Neues, die Ahnung der Gegenwart Gottes trat uns näher, das Wehen des hl. Geistes umrauschte uns stets fühlbarer . . . Und dazu sind kaum 4 Tonstufen verwerthet! Wer kann hier im Gegensatz zu den fast unzähligen Mitteln der Tonkunst im Dienste der Menschen als solcher, die allmächtige Hand Gottes verkennen? . . . Die Melodik der Sprache ist so gut Gottes Werk, wie die Sprache selbst. Die Engel und Heiligen verstehen sie, wir vermögen sie nur zu stammeln. Auch die Lösung dieses Geheimnisses wird im Jenseits eine Parzelle unserer Seligkeit ausmachen. Dass ein fein gebildetes, besonders aber ein musikalisches Ohr mehr aus der Sprache herauszuhören vermag, ist allerdings wahr. Aber der Geist ist es, wie überall, so hier mit Vorzug, der den Buchstaben belebt, und dieser Geist kann erbetet, erseufzt werden in unaussprechlichen Seufzern. Uebrigens weht der Geist, wo er will! Ich habe nicht selten die tiefsten Eindrücke erfahren, ge-

¹⁾ Im Pastor bonus, einer Beilage der Schweizer Blätter für Kunst und Wissenschaft. 10. Aug. 1861.

rade da, wenn musikalisch ganz ungebildete, aber heiligmässige Priester (Praefation und Pater noster) gesungen!“

Der Chor respondire stets nach Vorschrift im Anschlusse an den Priester mit Sicherheit, in fortwährend gesteigertem Vortrag, dem Inhalt des Textes und der Melodie entsprechend. Der Organist begleitet die Responsorien des Chores (nicht aber den Gesang des Priesters) mit der Orgel.

Aehnliche, nur noch reichere, schwungvollere Gesangsformeln verleihen dem unübertrefflichen Triumphgesang „Exultet jam Angelica“ am Charsamstag einen festlichen Charakter. „Es ist eine freudeathmende, würdevolle Komposition, wie sie vielleicht nirgends mehr gefunden werden kann.¹⁾“

10) Das dreimal wiederkehrende „Sanctus“ hat immer eine eigene, kurze Melodie, die beim dritten Sanctus zugleich mit dem Texte sich erweitert, und bei den Worten: „Pleni sunt coeli“ zur höchsten Kraft steigert. Das Hosanna schliesst feierlich und machtvoll den ersten Theil dieses „Hymnus triumphalis“, worauf die himmlisch fromme Melodie des „Benedictus“ erklingt. Das nun folgende Hosanna ruft mittelst einer erweiterten und gesteigerten Melodie nochmal allen Welten die Heiligkeit und Majestät des menschgewordenen Gottes zu.

Cantoren und Chor, Chor und Chor lösen sich bei den kurzen Melodiesätzen gegenseitig ab, erfassen jedoch das Hosanna in frohem Vereine, mit gesteigertem mächtigem, aber stets würdigem Vortrag. Der Organist begleitet die Chormelodie mit sorgfältiger Anwendung der gebotenen Mittel, umwebt das Benedictus besonders mit dem leisesten Hauche der Harmonie, lässt aber jedesmal beim Eintritte des Hosanna sein Instrument kraftvoll mit dem Gesamtchor ertönen.

11) Nach dem der Praefation ähnlichen Choralgesange des Pater noster beginnt das Agnus Dei, das die Gesamtchöre, oder abwechselnde Stimmen allein, gemischt oder vereint, dreimal

¹⁾ Wiseman Nic. „Vorträge über die Liturgie der stillen Woche.“

vortragen. Der Schluss „dona nobis pacem“ darf und soll mit dem Gesammtorgelwerk unterstützt werden.

Die Communio wird nach der beim Introitus angegebenen Ordnung von den Cantoren intonirt, vom Gesammtchor zu Ende gesungen.

12) Die Melodien der Entlassungsformeln „Ite Missa est“ und „Benedicamus Dno“ erfordern einen guten, sicheren, ungewungenen Vortrag. Der Priester (Diakon) intonirt die treffende Melodie ohne Orgelbegleitung, der Gesammtchor antwortet mit Orgelklang jedesmal „Deo gratias“ nach vorgeschriebener Weise. Beim „Requiescant in pace“ der Todtenmesse antwortet (wie bei allen Responsorien in Missa pro Defunctis) der Chor oder die Cantoren ohne Orgelbegleitung.

b) des rhythmisch-oratorischen Gesanges.

§. 48. Psalmen, gesangartige Lesungen.

I. In der erhabenen Poësie der Psalmen liegt eine Fülle des Inhaltes in gedrängter Kürze und doch so edlem lebendigem Ausdruck verborgen. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für alle Psalmentöne erfinden können, als die, welche in den 8 Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche geboten sind. Freilich wird es sich, um mit Mendelssohn ¹⁾ zu reden, „ermüdend und monoton“ machen, wenn die Psalmen „roh und handwerksmässig heruntergesungen werden,“ oder „wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und bösllich zankten, so dass jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft.“ Diese Art des Vortrags liegt aber nicht im Geiste und Willen der Kirche, und entspringt eben aus Unaufmerksamkeit, Unkenntniss der Sprache, Vernachlässigung guter Aussprache, planloser Oberflächlichkeit und bedauernswerther Unandacht und Gleichgiltigkeit. „Die Stimme des Psalmisten soll nicht rauh und misstönend erklingen, sondern hell, lieblich und fein; Ton und Melodie soll dem göttl. Dienst entspre-

¹⁾ Reisebriefe, 1. Band, S. 181.

chen und in der Modulation sich christl. Einfalt zeigen, nicht die Kunst des Theaters ¹⁾“ Würde jeder Psallirende mit dem Psalmisten sprechen: „In conspectu Angelorum psallam tibi,“²⁾ sowie das „Psallite sapienter“³⁾ recht beherzigen, so könnte man die vielen Lobsprüche, die von den heil. Vätern und der Kirche dem Psalmengesange⁴⁾ gespendet werden, auch auf unser Psalmensingen mit Fug und Recht anwenden, und der Rath des Apostels Jakobus würde sich allseitigerer Befolgung erfreuen: „Tristatur aliquis vestrum? oret: Aequo animo est? psallat.“⁵⁾“

Baini gibt im Vorworte zu seinem Tentamen einige treffende Winke für einen andächtigen, erbauenden Vortrag des Psalmen- gesanges: „Die Vollständigkeit, (Vervollkommnung) dieses rhythmisch-oratorischen Gesanges hängt von allen Mitwirkenden ab, besonders aber von den Bässen, welche die Wörter zwar leicht absprechen müssen, aber mit gehöriger Rücksicht auf die Betonung, die Quantität der Silben und auf den Sinn der Worte. Die Uebrigen müssen sich genau nach ihnen (dem Hebdomadar und den dirigirenden Cantoren) richten, dann wird dieser Gesang seiner Natur nach die Zuhörer erbauen und zur Frömmigkeit hinreissen.“

Das Initium muss jedesmal feierlich und langsam vorgetragen werden, die Mediatio singe man deutlich durch richtige Vertheilung der Textsilben auf die Melodietöne, die Finalis soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Gut,

¹⁾ Isidor von Sevilla, de eccl. off.

²⁾ „Vor der Engel Angesicht will ich dir Psalmen singen.“ Ps. 137, 1.

³⁾ „Lobsinget nach Gebühr.“ Ps. 45, 8.

⁴⁾ Im Pontific. Rom. findet sich für das Amt des Psalmisten d. h. des Sängers eine eigene Einführungsformel: „Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas: et quod corde credis, operibus comprobes.“ „Siehe zu, dass du mit dem Herzen glaubest, was du mit dem Munde singst: und durch die That beweisest, was du mit dem Herzen glaubst.“ Et si Episcopus Clericum ordinans haec faciat, bene facit.“ Auch eine Degradationsformel findet sich dort.

⁵⁾ „Ist Jemand unter euch traurig, so bete er; ist Jemand guten Muthes, so lobsinge er.“ Jac. 5, 13.

anständig, sicher und sonor zu psalliren ist eine Kunst, und braucht daher Fleiss und einträchtiges Zusammenwirken. Auch das Psalliren bedarf der Vorübung, damit etwa aufstossende Schwierigkeiten den Vortrag im Hause Gottes nicht stören. Die Recitation sei würdevoll und leicht, weder eilend noch zögernd, und halte sich genau an die Gesetze der Sprache, den Wortaccent etc. „Zwischen dem Accent der prosaischen Rede und dem Psalmengesange ist bekanntlich keine geringe Aehnlichkeit.“ ¹⁾

In festis solemnibus et duplicibus intoniren 2 Cantoren den ganzen ersten Vers, in festis semid. und allen niederen Festen nur ein Cantor. Die folgenden Psalmverse werden von den Gegenchören ohne Initium im steten Ineinandergreifen so vorge tragen, dass die beiden sich ablösenden Chöre innig verbunden gleichsam im ewigen Kreislaufe sich fortbewegen. Dennoch darf der folgende Vers nicht schon während der letzten Worte des vorhergehenden Verses begonnen werden. Keiner dränge und treibe die Recitation in unmässiger Eile vorwärts. Ist der Halbvers vor oder nach dem * zu lange, so hat der Dirigent Pausen anzugeben, und Alle müssen an dieser Stelle gleichmässig absetzen.

Ausser dem ersten Verse werden in der Regel alle Psalmverse mit der Orgel begleitet.

Das bisher Bemerkte gilt auch für den Vortrag der Cantica. ²⁾ Hier werden aber alle Verse langsamer (tractius) als bei den Psalmen gesungen.

II. Die im römischen Ritus übliche Art, Orationen, Lectionen, Evangelien etc. gesangartig vorzutragen, muss zu den sinnvollsten, des reichsten Ausdruckes und der mannigfaltigsten Abwechslung fähigen Einrichtungen des gregorian. Chorals gezählt werden. Die alten Musiklehrer nannten diese Gesangsart „choraliter legere, choralmäßige Lesung,“ und gaben in ihren Lehrbüchern sogar Anweisungen, dieselbe gut und angemessen auszuführen. Da es sich weniger um das richtige Treffen (bei so

¹⁾ Adam von Fulda.

²⁾ Ueber das bei allen Versen zu singende Initium siehe §. 31. S. 102.

wenig Tönen unterliegt dasselbe keiner oder geringer Schwierigkeit), als vielmehr um die verschiedenen Arten von Accenten, wahren Ausdruck und schönen Vortrag handelt, so ist auf reine Aussprache und erschöpfende Auffassung des Inhalts bei der treffenden Lesung besonderes Gewicht zu legen. Ganz anders wird die Stimme am Festtage erklingen, ganz anders bei Trauergottesdiensten, verschieden bei gewöhnlichen Aemtern, erhabener bei freudigen und feierlichen Gelegenheiten. Bei der weltlichen Musik unterliegt das sogenannte Recitativ vielen Schwierigkeiten, und es gilt hier das Axiom: „Das Recitativ ist der wahre Prüfstein des Sängers“; ähnliche, mit Rücksicht auf den heil. Ort noch ernstere Mühe kostet die dem Recitativ verwandte Chorallesung. Schleppender oder verschnörkelter Gesang, polterndes Stossen und Hinwerfen der Worte, Vermengung des Sprachtones mit dem Gesangston, weinerlicher, übertriebener, affektirter Ausdruck der Stimme, Betonen, Markiren, Verschlucken der letzten Silbe, Vorschläge oder Schleifer bei den kurzen Melismen, u. A. sind grosse Fehler des recitativischen Gesanges und des choraliter legere. Das Aergste aber ist, wenn der Sänger nicht versteht, was er liest, undeutlich und schlecht spricht, ja vielleicht einen Ruhm dareinsetzt, möglichst schnell zu Ende zu kommen, und wenn er in Folge davon die musikalischen, klangvollen Laute der lateinischen Sprache zu einem wüsten, unverständlichen Gemurmeln und Gebräu herunterwürdigt. Der rhythmisch oratorische accentus ist demnach mit aller Sorgfalt zu üben und stets mit Anstand auszuführen. Ist auch der Sängerkhor durch ein Responsorium betheiligt, so ertöne in Verbindung mit den kräftigen, nicht schreienden Stimmen der Sänger, wenn es gestattet ist, die Orgel in sonoren Registern.

c) des rhythmisch-metrischen Gesanges.

§. 49. Hymnen.

Die Hymnen im weiteren Sinne, als Lobgesänge Gottes, wurden schon unter der Aufschrift „lyrischer Gesang“ angeführt;

hier mögen ein paar Worte über die Hymnen im engeren Sinne, oder die nach einem bestimmten Silbenmasse abgefassten Lobgesänge Gottes, Platz finden.

Die Verfasser der Hymnen im engeren Sinne sind grösstentheils Kirchenväter, Bischöfe, Gottesgelehrte, Priester u. A.; aus diesen ihren begeisterten Dichtungen strahlt uns daher der höchste Schwung und überströmende Andachtsgluth entgegen, mit der wachsenden Feier und höheren Festzeit nehmen auch Gedankenfülle, ausgeprägtere Formen, tiefere Empfindungen zu.

Die melodische und rhythmische Gliederung dieser metrischen Gesänge richtet sich nach dem vom Dichter gewählten Versmass, den Zeilen und Strophen desselben; alle diese Melodieglieder und Absätze aber gestalten sich in ihrer Verbindung zu einem zusammenhängenden grösseren Choralgesangssatz, der für alle übrigen Textstrophen bleibt und wiederholt wird. Am Ende aller Strophen beschliesst das „Amen“ den Hymnus mit einem kurzen Melodiegliede. Durch den gemessenen Schritt der Worte erhalten die Tonfortschreitungen der Melodie eine bestimmt gezeichnete Gestalt, und prägen sich dem Gefühle um so mächtiger und gewaltiger ein.

Der Tonumfang ist oft sehr mannigfaltig, die Wahl der Tonart wechselt nach Massgabe der Festfeier meist nicht ohne Bedeutung. Ihre verschiedene Stellung im Tagesofficium, bald am Anfange, bald in der Mitte, gibt nicht undeutliche Fingerzeige für ihren Charakter, der theils auffordernd, theils ermunternd und auffrischend ist.

Der Hymnenvortrag ändert sich manchmal mit jeder Strophe, wenn die vom Versmass ausgehende Betonung es fordert. Immerhin ist es wünschenswerth, ja nothwendig, dass Wort und Melodie sich enge aneinanderschliessen, dass Länge und Kürze, kräftige Accentuirung der schweren Zeiten und Töne nicht ausser Acht gelassen werden. Eine leichte, schwungvolle, der Würde der Festzeit und dem Inhalte entsprechende Bewegung ist durchaus zu empfehlen, weil der Hymnengesang durch diese Lebendigkeit, Frische und wellenförmige Fortschreitung in seinem Unter-

schiede von den übrigen Arten gregorianischer Gesänge um so bemerkbarer und wohlthuender hervortritt.

Zwei Wechselchöre singen je eine Strophe mit Anstand und Ernst, oder es lösen sich Chor und Cantores gegenseitig ab; beim Amen jedoch vereinigen sich beide Theile.

Die Orgelbegleitung soll, wenn nicht andere Umstände eine Ausnahme bedingen, niemals unterbleiben.

d) des einfachen und syllabischen Gesanges.

§. 50. Antiphonen, Responsorien, Litaneien.

I. Der Textinhalt der Antiphonen gibt den von der Kirche gewollten Grundgedanken der darauf folgenden Psalmen an, die gregorian. Melodie derselben drückt Wesen und Charakter der durch den Psalmton nur angedeuteten Oktavengattung bestimmt und fasslich aus. Diese stets mit einem oder mehreren Psalmen verbundenen Antiphonen werden in festis dupl. (auch höheren Ranges) von zwei, in Dncis, festis semid., diebus ferial. etc. von einem Cantor intonirt, vom Gesamtchor aber zu Ende gesungen. Man vergleiche hier auch S. 93, 2, a, und, wo das Officium strenge nach römischem Ritus ausgeführt wird, die §. 33 — 35. Stimmen die Anfangsworte der Antiphon und des Psalmes bei einem Feste niederen Ranges (geringer als duplex) ganz überein, so beachte man die auf Seite 95 unter i angegebene Eigenthümlichkeit.

Die mit einem Canticum verbundenen Antiphonen haben das bisher Erwähnte mit den Antiphonen, die sich einem Psalme anschliessen, gemeinsam; nur sollen sie feierlicher intonirt und langsamer vorgetragen werden.

Die vier marianischen Antiphonen unterscheiden sich in etwas von den eben angeführten, da sie in mehreren zusammenhängenden Text- und Melodiesätzen wesentlich verschiedene Tonfortschreitungen und grösseren Tonumfang aufweisen, sowie viel reicheren Ausdrucks und recht ergreifender Vortragsart fähig sind. Wenn der Gesamtchor (die Intonirung abgerechnet) diese

herrlichen Dichtungen und zarten Melodien gut, feierlich, beseelt, einmüthig vorträgt, so werden die höchst einfachen Töne, getragen, ja erhöht durch eine geist- und gemüthvolle Orgelbegleitung, bei Sänger und Hörer nicht verfehlen, eine tief ergreifende Wirkung hervorzubringen.

II. Die Responsorien nach den Lectionen der Nocturnen (siehe auch S. 109) haben mit den Antiphonen viel Aehnlichkeit, nur dass sich ihnen noch ein Vers anschliesst. Die Melodien sind sehr erregt, und „zeugen von der Mühseligkeit des thätigen Lebens.“¹⁾

Der Chor singt die Antiphon bis zum Vers, worauf einzelne Cantoren diesen allein vortragen, und der ganze Chor mit der zweiten Hälfte des Responsoriums vom * an antwortet. Gloria Patri wird ebenfalls von einzelnen Cantoren gesungen, und der Gesamtchor wiederholt die zweite Hälfte des Responsoriums. Die Gesänge des Chores werden (in der Regel) mit der Orgel begleitet.

III. Von der Kirche approbirt und indulgirt sind nur die Litaneien: „De omnibus Sanctis (Allerheiligen), Lit. lauretana, de Ss. Nomine Jesu (Namen Jesu).“

Der Priester am Altare oder ein Cantor auf dem Chore singt den treffenden Text deutlich mit erhobener, klängvoller Stimme, der Gesamtchor (das Volk) antwortet fliessend und bestimmt mit oder ohne Orgelbegleitung. (Siehe auch die Note auf S. 119.)

„Nos autem generibus musicae jugiter exerceamur, in concordia vocum et morum laudes divinas in hoc exilio decantantes, donec mereamur divinae musicae consortes fieri, et ad consummatissimos cum sanctis Angelis Hymnos elevari.“

Bona, l. c. Cap. XVII. §. V, 5.

„Alles zur grösseren Ehre Gottes.“ S. Ignatius.

¹⁾ Bona, de div. psalm., welcher auch die schwierigen Intervalle, die oft entgegengesetzte bald hohe, bald tiefe Stimmlage, die häufigen Unregelmässigkeiten etc. mystisch zu erklären sucht.

Index alphabeticus

cantionum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

	Pag.		Pag.
Absolutio in offic. Matut.	107	Libera me Domine	136
Alleluja in Miss. Sabb. s.	134	Litania de omn. S.	119 sequ.
Alma (Intonation)	117	Lumen Christi	124
Asperges me	118	Martyrologium	116
Ave Regina	117	Orationum Ton. ferialis	59, 2
Bemerkungen allgem. für Cler.	153	Orat. Ton. festivus	58
Benedicamus in Missa	90 u. 91	„ „ Miss. ferial.	59, 1
Benedicamus in Offic. div.	112 sequ.	„ „ in Parasceve	61 sequ.
Benedicite in exequ. Parvul.	137	„ „ „ u. 133 sequ.	
Benedictio candel., ciner., Palm.		Oremus	67
cerei Pasch., fontis Bapt.	122 sequ.	Pange lingua	135
Benedictio Hebdomadarii in Matut.	108	Passionis Tonus	67
Benedictio Pontificalis	135	Pater noster, Tonus ferialis	86
Canticorum toni	102	Pater noster, Tonus festivus	85
Capitulum in Officio	111	Pax Domini	87
Christ ist erstanden	137	Præfationum cantus ferialis	77
Confiteor	87	Præfatio fer. de Apost.	83
Credo	67	„ „ communis	83
Deus in adjutorium	104 u. 105	„ „ de Cruce	79
Domine labia mea	104	„ „ de b. V. Maria	82
Dominus vobiscum	58	„ „ in Missis Def.	83
Ecce lignum crucis	133	„ „ in Quadrag.	77
Ego sum (Ant. ad Benedictus)	136	„ „ de Spir. sanct.	81
Epistola	64	„ „ Temp. Pasch.	79
Evangelium	66	„ „ de Ss. Trinit.	80
Exultabunt (Ant. in Exequ.)	136	Præfationum cantus solemnis	68
Exultet jam Angelica turba	124	Præf. Ton. sol. de Apost.	76
Flectamus genua	60	„ „ „ in Ascens.	73
Gloria, Intonationes	56	„ „ „ communis	77
Hic accipiet (Ant. in Exequ.)	137	„ „ „ de Cruce	71
Humiliate cap. vestra	60	„ „ „ in Epiphan.	70
In Paradisum (in Exequ.)	136	„ „ „ de b. V. Mar.	75
Intervallübungen	25 sequ.	„ „ „ de Nativit.	68
Ite Missa est, Toni	89 sequ.	„ „ „ in die Paschæ	72
Jube domne	108	„ „ „ in die Pentec.	73
Juvenes et virgines (Ant. in Exequ.)	137	„ „ „ in Quadrag.	70
Lauda Sion	135	„ „ „ de Ss. Trinit.	74
Lectionis Tonus	108	Procedamus in pace	123
Lectionis Ton. extraordin.	109, Anm.	Prophetiæ Tonus	132

	Pag.
Psalmorum Toni fer.	100 sequ.
„ „ fest.	96 sequ.
Regina cœli	117
Requiescant in pace	92
Responsor. breve (in hor. canon.)	114
Sacris solemniis (Hymnus)	135
Salve Regina	117
Si iniquitates (Ant. in Exequ.)	136
Sit nomen Domini (Ant. in Exequ.)	137
Subvenite Sancti Dei	136
Te Deum laudamus	110
Tonus peregrinus	103
Veni Creator Spiritus	135

	Pag.
Veni sancte Spirit. (Ant.)	135
„ „ „ (Sequent.)	135
Verbum supernum (Hymn.)	135
Versiculorum Toni in Offic. div.	106
„ „ in Commemorat.	112
„ „ in hebdomad. s.	
et Offic. Defunct.	107
Vespere autem Sabbati	134
Vidi aquam	118
Vortrag des Altarges.	155 sequ. 166
„ der gesangartig. Lesungen	177
„ der Præfationen	173

Inhaltsverzeichnis.

§§.	Pag.
Vorwort zur 1. Aufl.	III
Vorwort zur 2. Aufl.	VII
1 Begriff.	1
2 Werth.	2
3 Eintheilung.	5
A. Vorkenntnisse.	
4 Ton. Intervall.	7
5 Notensystem.	9
6 Schlüssel.	12
7 Rhythmus.	15
8 Ruhepunkte (Pausen).	17
9 Stimme.	19
10 Sprache.	21
11 Tetrachord. Hexachord. Sol-	
misation.	22
12 Treffen.	24

B. Kenntniss:

a) Theoretischer Theil.	
13 Entwicklung der Kirchenton-	
arten.	28
14 Namen und Wesen der Kir-	
chentonarten	31
15 Eintheilung der Kirchentonar-	
ten nach ihrem Tonumfang	
(ambitus).	33
16 Merkmale der Kirchentonarten	35
17 Wesen und Eigenschaften des	
I. und II., III. und IV. Tones.	38

§§.	Pag.
18 Wesen und Eigenschaften des	
V. und VI., VII. und VIII. Tones.	41
19 Wesen und Eigenschaften des	
IX. und X., XI. und XII., XIII.	
(XI.) und XIV. (XII.) Tones.	43
20 Transposition.	46
21 Anwendung der Diësis.	49
b) Praktischer Theil.	
22 Quellen.	52
Das heil. Messopfer.	
23 Introitus. Kyrie. Gloria.	55
24 Toni Orationum.	57
25 Epistel. Graduale. Evange-	
lium. Credo.	64
26 Offertorium. Præfatio.	67

Cantus Præfationum sollemnis.

1. De Nativitate.	68
2. De Epiphania.	70
3. In Quadragesima.	70
4. De Cruce.	71
5. In die Paschæ.	72
6. De Ascensione.	73
7. De Pentecoste.	73
8. De Ss. Trinitate.	74
9. In Festis B. Mariæ.	75
10. De Apostolis.	76
11. Præfatio communis.	77

Cantus Præfationum ferialis.

§§.	Pag.
1. In Quadragesima.	77
2. De S. Cruce.	79
3. Tempore Paschali.	79
4. De Ss. Trinitate.	80
5. De Spiritu Sancto.	81
6. De Beata Maria.	82
7. De Apostolis.	83
8. Præfatio communis.	83
27 Pater noster. Communio.	85
28 Ite Missa est. Benedicamus Domino.	88

Die kirchlichen Tagzeiten.

29 Die kirchliche Psalmodie.	92
30 Toni Psalmorum Festivi.	96
31 Toni Psalmorum FERIALES. Cantica.	100
32 Tonus peregrinus.	103
33 Matutin. Laudes.	104
34 Prim. Terz. Sext. Non.	114
35 Vesper. Completorium.	117

Die ausserordentl. Feierlichkeiten des Kirchjahres.

36 Aspersio aquæ benedictæ.	118
37 Benedictio candelarum, cinerum, palmarum, cerei Paschalis, fontis Baptismalis.	122
38 In Parasceve et Sabbato sancto ad Missam.	132
39 Verschiedene Intonationen.	135

Appendix.

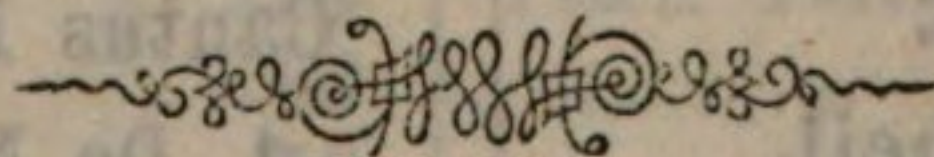
§§.	Pag.
40 Allgemeines über Orgel und für Organisten.	138
41 Harmonie der Kirchentonarten.	142
42 Die Orgel beim gregorianischen Choral.	146

C. Erkenntniss.**I. Allgemeine Andeutungen.**

43 Für Cleriker.	153
44 Für Dirigenten.	157
45 Für Organisten.	162
46 Für Sänger des gregorianischen Chorals.	165

II. Kurze Winke über Vortrag.

a) des lyrischen Gesanges und der freien Prosa.	
47 Messgesänge. Te Deum. Exultet.	168
b) des rhythmisch-oratorischen Gesanges.	
48 Psalmen. Gesangartige Lesungen.	175
c) des rhythmisch-metrischen Gesanges.	
49 Hymnen.	178
d) des einfachen und syllabischen Gesanges.	
50 Antiphonen. Responsorien. Litaneien.	180
Index alphabeticus.	182
Inhaltsverzeichnis.	183



28

28

28

28

28

28

28



Haberl, Franz Xaver,

Magister choralis Theoretisch-praktische Anweisung zum Gregorianischen
Kischengesange nach den Grundsätzen des Enchiridion chorale und Organum
von J. G. Mettenleiter für Geistliche, Organisten, Seminarien und Cantoren
bearbeitet von Franz Xav. Haberl

Regensburg 1866

Liturg. 555 rb

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10590457-0